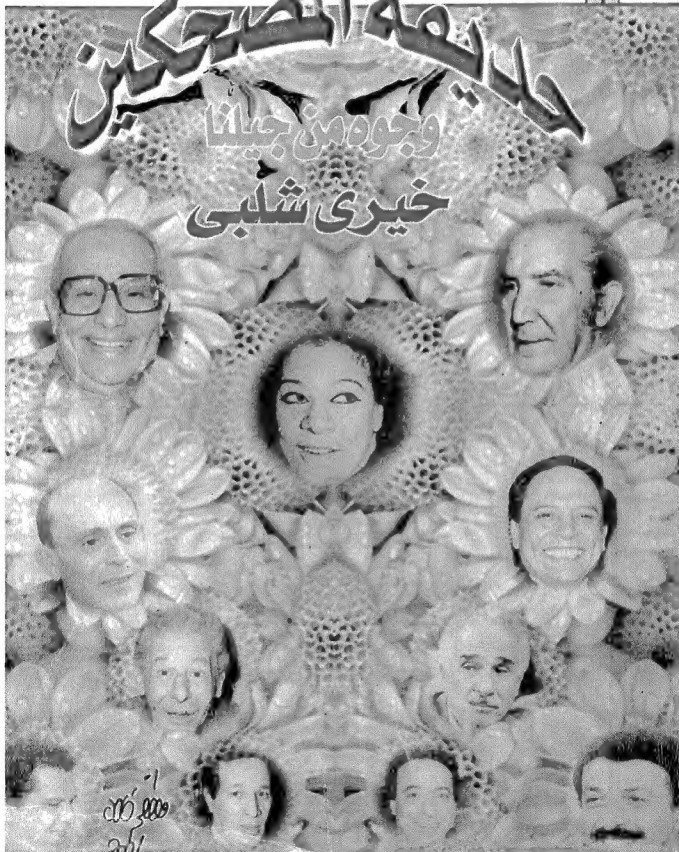


كتاب الجمهورية



حلايقة المضحكين

وجوه من جيلنا
خيري شلبي



كتاب الجمهورية

رئيس مجلس الإدارة

ورئيس التحرير

سمير رجب

رئيس التحرير التنفيذي

د. فتحي عبدالفتاح

يونيو ٢٠٠١

كتاب الجمهورية

حقيقة المضحكين

(وجوه من جيلنا)

خيرى شلبى

الإشراف الفني :

مصطفى كامل

المتابعة :

صفوت عكاشة

مقدمة

قيام الشجر

حيث كتبت هذه الفصول الحميمة جدا بالنسبة لى، كان جيلنا آنذاك - بالكاد - يبدأ صعوده الحقيقى على خشبة مسرح الحياة بوجه عام، حيث كانت البطولات منعقدة على أجيال سابقة تشكل ما يشبه السور الحديدى، كأنما قد حكم على جيلنا بأن يظل مجرد «كومبارس» أو «ستيدة» مدى الحياة، هكذا كانت تصاغ همومنا اليومية ونحن ندرك أن فى جيلنا مواهب فذة يجب أن تحتل أماكنها اللائقة فى حقول الإبداع المغلقة على الكبار: فى القصة والشعر والرواية والتمثيل والتأليف الدرامى للمسرح أو للسينما، وفى الإخراج والديكور والصحافة وغير ذلك من حقول.

وبرغم الحصار، الذى بدا كأنه غير مقصود على الإطلاق وأنه مجرد إستقرار للأمور استمرأته الحقول وأنست إليه فلم تعد مستعدة لمفاجآت جديدة قد تزعزع استقرارها بأفكار جديدة وراء متطرفة وصفوف من الاداء غير مألوفة وربما غير مستساغة من ذوى الأذواق المستقرة الآمنة. أقول برغم ذلك استطاع جيلنا أن يفرض نفسه على جميع الأصعدة، لم ينتظر أن تعطف عليه الدولة بالفرص، بل راح يعتمد على نفسه، يحاول النفاذ من السياج، فإن حصل على فرصة صغيرة عابرة قام بتكبيرها بما لديه من ثقل فنى ثقافى على

أرض من الحماسة الشبابية. ما لبثت الحقول حتى أفسحت من أراضيها رقاعا لاستنبات هذه البذور الجديدة. سرعان ما بزغت أزاهير يانعة فى كل الحقول تعلن على الناس مذاقا جديدا فى الفنون والآداب والعلوم وبالنسبة للحقل الذى أشرف بالانتماء إليه تصبح رؤيتى له أوضح من رؤيتى لأى حقل آخر لست من أبنائه.. ففى مجال القصة القصيرة ظهر فيلق جرار لا يستهان بقدراته الواضحة: محمد حافظ رجب، ضياء الشرقاوى، إبراهيم أصلان، يحيى الطاهر عبد الله، محمد البساطى، جميل عطية إبراهيم، وعلاء الدين، أحمد الشيخ، أحمد هاشم الشريف، بهاء طاهر، سكينه فؤاد، عبدالعال الحمامصى، محمد شعلان، مجيد طويبا، وغيرهم ممن تغيب أسماؤهم مؤقتا عن ذاكرتى، وعن توقفوا لسبب أو لآخر مثل بكر رشوان وإبراهيم عبدالعاطى ورجب البنا ورسى عامر ومحمود أبوالمجد على وعباس محمد عباس والدسوقي فهمى وعزالدين نجيب ومحمود بقشيش ومحمد جاد الرب وإبراهيم منصور وغيرهم. وفى مجال الرواية ظهر عبدالحكيم قاسم وشوقى عبدالحكيم ومحمود دياب وجمال الغيطانى ويوسف القعيد وصنع الله إبراهيم - نسيت ذكر كمال القلش فى القصة القصيرة إذ أننى أكتب عفو الذاكرة فالترتيب إذن ليس مقصوداً - وإسماعيل ولى الدين وسمير ندا وغالب هلسا وغيرهم: وفى الشعر تألق أمل دنقل ومحمد عفيفى مطر ومحمد إبراهيم أبوسنة وكمال عمار وعبدالمنعم عواد يوسف وعبدالرحمن الأبنودى وسيد حجاب وفؤاد قاعود وغيرهم. وفى الفنون التشكيلية والكاريكاتير الصحفى تألق عدلى رزق الله وحجازى والليثى ومسحى اللباد وجودة خليفة وعزالدين نجيب وعلى دسوقي

ونبيل تاج ونبيل السلمي وماهر داوود وغيرهم. وفي الصحافة تألق الكثيرون من أمثال صلاح عيسى وأمير اسكندر وفتحى عبدالفتاح ومحسن الحياط - كشاعر أيضاً - ومحمود عوض وسامى السلامونى وسمير فريد ومحمد سعيد ومجدى نجيب - الشاعر كذلك - وغيرهم.. وفى النقد تألق إبراهيم فتحى وفاروق عبدالقادر وصبرى حافظ وعبدالرحمن أبو عوف وجابر عصفور وغيرهم. أما فى التمثيل فحدث ولا حرج: صلاح قابيل وعزت العلاليلى وحمدى أحمد وعادل إمام وسعيد صالح ورشوان توفيق وحسين الشربينى وفردوس عبدالحميد وسهير البابلى وسهير المرشدى وعبدالعزیز مكبوى وأحمد توفيق وفؤاد أحمد وعبدالرحمن أبو زهرة ورجاء حسين وغيرهم وغيرهم.

ما كاد عقد السبعينيات ينتهى حتى كان مسرح الحياة قد امتلأ بأبطال جدد من جيل الستينيات الخصب، كانوا جميعاً يققون على عتبات النجومية لكن المجتمع لا يزال يظن عليهم بها رغم تصفيقه الشديد لهم بحرارة. فأخبارهم تنشر بشكل عابر وفى ظل أخبار عن نجوم كبار، ووسائل الإعلام بشكل عام لا تعطيهم حقهم الواجب من الأضواء حتى يشعروا بأن لهم أصداء. ومن هنا نشأت فكرة الكتابة عن هذه الوجوه بمثل هذه الحميمية كنوع من تسجيل شهادات ميلاد لمجوبيتهم. كان ذلك على صفحات مجلة الإذاعة والتليفزيون فى أواخر عقد السبعينيات. كنت فخوراً بالجيل الذى أُنسى إليه، سعيداً بما يحققه فى جميع المجالات، فجاءت كتابتى عن أحببتهم، بهذه النبرة التبشيرية الواحدة.

وحين فكرت فى نشر هذه اللوحات التعليمية كفصول فى كتاب، كان لابد من تصنيفهم، وانتخاب نوعيات متجانسة من هذا الكم الكبير من الشخصيات التى دأبت على ملاحقتها طوال ما يقرب من نصف قرن من الزمان، للدرجة أن بعض هذه الشخصيات أعدت الكتابة عنه مؤخراً بشكل جليل يتناسب مع قاماتهم الجليلة وحضورهم القوى، على أرض من الزهو الشخصى بأن توقعاتى لم تخب. وأن الذين توقعتم لهم الصعود والعملاقة أصبحوا بالفعل هكذا

لقد مضى على كتابة هذه الفصول عشرين عاماً على وجه التقريب، حين كان هؤلاء جميعاً فى مقتبل النجومية. وعندما واجهتهم مؤخراً قبل جمعهم فى هذا الكتاب فوجئت بأن حسى كان صائباً، وإننى نتيجة لارتباطى بهم جميعاً فى صداقة عمر عميقة حميمة استطعت أن أنفذ إلى جوهرهم الثمين واستجليه، فكأننى قد وضعت يدي على عناصر النمو فى طاقاتهم الإبداعية، وكأننى كنت أرى أساليهم وخصائصهم بعد عشرين عاماً.

إننى إذ انتخب هذه المجموعة من هذه الوجوه الضاحكة أشعر أننى قد أسهمت بجهد متواضع - لكننى أزعم أنه مهم - فى التأريخ لزحف جيل استطاع رغم العراقيل أن يجعل راية مصر تبقى دائماً خفاقة فى جميع الفنون. أرجو أن أكون قد فعلت شيئاً يستحق احترامكم، والله ولى التوفيق.. وسلام عليكم.

خيرى شلبى

صقر قریش - المعادى (١٩٩٩/٥/٢٠)

المؤسس



يوسف وهبي

إذا نظرت إليه من الجنب،
أو - بتعبير أهل المهنة -
من البروفيل، وجدت أن
خط الوجه في انسيابه من
منبت الشعر في أعلى
الجبهة إلى أسفل الذقن
يأخذ شكل الخنجر
المسلول، في حدة ومضاء.



شفرة الخنجر شائعة في جميع أنحاء
الوجه، مترجمة إلى مشاعر من الحدة والنعممة القاطعة.

إنه وجه ملتبس..

خداع..

مراوغ..

فهذه البشرة الناعمة، الدسمة بالدماء، المثقفة تثقيفا إلهيا أزال عنها
التنوعات والخشونة وقطع دابر الشعر من تربتها، تبدو كأنها مجرد قناع
مؤقت، لن يلبث حتى يضمحل. فإذا اضمحل فسوف لمجد من تحته قناعاً
آخر. فكان الوجه خساية ملساء تتكون من طبقات فوق بعضها، كل طبقة

جاءت لتحمي سابقتها من حرارة الشمس وبهرة الضوء وسموم الغبار وسرعان ما تستدعى من الأم غطاء لها، وهكذا. الفرق بين هذا الوجه والحساية أن هذه الأخيرة تعرف لنفسها حداً تتوقف عنده الأغطية، أما هذا الوجه فلا يعرف حدوداً لما ينبت تحت بشرته من أقتعة لانهاية لها.

لعبة الأقتعة لا تنصم؟؟ الوجه بالجمود أو التصلب، لأنها محض لعبة حية دربت فيها ملامح الوجه على أن تلبس لكل حال لبوسها. فإذا كان القناع في معناه المجرد غطاء للوجه بوجه مرسوم على مادة من القماش أو البلاستيك أو الخشب أو المطاط، فإن القناع في معناه الفني، والمسرحي منه بوجه خاص، هو الإمساك بحالة إنفعالية معينة، وضبطها، وتوقيفها لمدة واحد على مليون من الثانية أو البرهة، في لمحة خاطفة، لتؤكد في وجدان المتلقى لحظة التجسيد، الإمتلاء بالإنفعال، هي على وجه التحديد لحظة طفح الكيل حين يصل سائل الإنفعال إلى الحافة.

لحظة التجسيد هذه، لحظة ضبط الحالة الإنفعالية على ملامح الوجه أشبه بخاتم التوثيق الرسمي. إنها كل لحظة التقاط الصورة بالكاميرا، لحظة خاطفة لكن الصورة قد تم التقاطها وحفظها على الورق، كما. أنها ليست مجرد صورة فوتوغرافية بقدر ما هي التقاط للحالة التي كان عليها صاحب الصورة لحظة ذاك. فهذا الوجه يستفيد من إمكانية العدسة الحساسة للكاميرا، ويملكها، وعدسته الداخلية الخفية لأنها تلتقط تجسيدات للحالات المتعددة للشخصية الفنية التي دخل الممثل في إهابها.

هي متوالية موسيقية على شاشة الوجه الحساسة، سريعة الإيقاع ربما

أسرع من الضوء نفسه لدرجة أن المشاهد العجولان غير اليقظ قد لا ينتبه إلى أن وجهها كاملاً قد رفع من الإطار وحل محله وجه جديد تماماً وإن كان بنفس الملامح ولكن في حال جديدة مختلفة.

فإذا ما اقتربت عدسة الكاميرا الخارجية للمصور السينمائي من هذا الوجه في لقطة مكبرة خيل للمتفرج أن الوجه قد ابتلع الكاميرا وسكب في بؤرتها ذوب دمه ومشاعره، وأن أشعتها قد تكسرت على ملامحه وراحت تقيم صلواتها على تخومها الظليلة.

وهو وجه شبيه بالدورق البللورى..

بالشفشقى..

يشف عما بداخله بمجرد الرؤية..

بالنظرة العابرة نعرف أنه ملآن بالعرقسوس، بالخروب، بالشربات، بقمير الدين، بالتمر هندی، بالسوييا، بعصير البرتقال.. إلخ.

هو دائماً ملآن حتى الحافة..

ولأن الملامح حادة، فكل شيء فيه محدد تحديداً قاطعاً وحاداً أيضاً..

الأنف طويل جداً كالمنسطرة..

كعصا المارشالية..

أنف واقف فى استقامة..

لفرط مهابة فُرشت له سجادة على هيئة شارب محفوف متسق تظهر من تحته بقعة من الشفة العليا كمصباح بضئ قاعلة هذه المسلة الفرعونية الشامخة.

الشارب يحدد فتحة الحنك فإذا هو كجيب الصديري.. وإذا بالشفة السفلى
تشكل مع الذقن الدقيق ما يشبه ظل مدرج صاعد إلى مدخل برج القاهرة.

يمتد الأنف كجسر صاعد إلى جبهة عالية، متحدية، بارزة، مدورة مثل
الباذنجانة الرومي البيضاء، حيث ينام شعر مسبب غزير متسق، يزداد
غزارة فوق الأذنين، ثم يخف كثيراً في الفودين، حيث يبدو السالفان
الرفيعان كيدى مروحتين مفردتين فوق الأذنين الطويلين.

أما القفا البارز، برقة تخينة مبرومة فإنه صعيدى قح. يبدو متصلياً كأنه
عقل صلب لا يعرف التفاهم بالحسنى.

ولهذا تبدو العينان البارزتان كتنا فذتين في شرفة فيلا سامقة.. عينان قويتان.
من فرط قوتهما تلقيان الرعب في القلوب إذا ما اضطرب موجهما
ولو بخفقة بسيطة.

جميلتان..

من فرط جمالهما يحب الرائي الحملقة فيهما بشغف وفضول.. إنهما
كالضوء الذى يجذب الفراشة فتلقى بنفسها فى أتونة وهى تعلم — ربما —
أن مصيرها إلى احتراق.

متخفزان..

متمرتان..

لكأنما عينا منوم مغناطيسى لا يشق له غبار..

الأرجح أنهما عينا راسبوتين، الزائر الساحر الذى انتهك حرمة البلاط

الروسى وسيطر على مقاليد الأمور من خلل أحضان النساء الواقعات فى لهاليه المثيرة للشبق.

ولقد أراد الخالق الأعظم أن يخفف من سطوة بريقهما فوضع فوقهما حاجبين ثقلين.

كل حاجب كدودة القز الشبعمانة يتلوى قوامها وهى ترهص بغزل خيوط الحرير حول نفسها.

يشعر المدقق فى هذين الحاجبين أنهما يتحركان فى مكانهما غير أنها لفرط سرعتها تبدو الحركة هذه سكوناً وثباتاً.

السمت العام فرنسى أصيل..

فرنسى مائة فى المائة وإن كان مصرياً أباً عن جد، حتى وإن كان موطنه الأصلى مدينة سوهاج الصعيدية، حتى وإن كان أبوه عبدالله باشا وهبى كبير مهندسى الرى فى سوهاج فى أوائل هذا القرن الموشك على الرحيل.. حتى وإن كان اسمه يوسف بك وهبى، أشهر ممثل مصرى على طول التاريخ المعاصر.

ليس ذلك السمت واضحاً فى المراحل العمرية الأخيرة للوجه، إنما هو كامل الوضوح فى وجه ذلك الشاب الفتى المقدام للمغامر القوى الشخصية.

تنظر فيه فيسخر إليك أنك ترى وجه «دارتنيان» أحد أبطال رواية (الفرسان الثلاثة) لمؤلفها الفرنسى الشهير إسكندر ديماس الكبير. وترى وجه الرئيس ميران، ووجه نابليون بونابرت.

ولكنك لو دقت النظر فسوف تكتشف العجب العجائب. فهذه المسحة الفرنسية آتية من يريق العينين الذى ينسكب على صفحة الوجه فيضفى عليه سحنة مستعارة يجيد صاحب الوجه مهمة تلبسها أو انتحالها ببراعة فائقة. على أن هذا البريق نفسه عابر كالأقنعة الكثيرة التى تغبر هذه السحنة فى تال لا ينقطع ولا ينتهى.

إن هى إلا هنية حتى تظهر فى العينين جلالة الصعبدى الفخ، الغليظ، المستعد للخناق لأى سبب تافه. تنسكب هذه الجلالة بدورها على الأنف الطويل، والحنك المضموم الشفتين فيما يوحى بالمزم والتصميم وقوة الإرادة الحديدية الصلبة.

وكل هذا وذاك ينسكب على القوام الفارع، العريض المنكبين، الممتلئ، فيضفى عليه مزيجاً من المهابة والهيلهية فى أن معا.

لأول وهلة تعريك الرهبة من منظره، خاصة إذا وقع بصرك فى عينيه، إذ تلتقطك العينان من تحت ساقية لترفعانك قبل أن تخر صريعاً من الخوف، فلا بد أنه واحد من الحكام القساة نزل إلى الشارع يبحث عن خاطيء أو مهمل ليبطش به فى الحال.

غير أنك فى اللحظة التى يقع فيها قلبك من الخوف تحت قدميك تفاجأ برحابة فى العينين، وطيبة قلب قد تصل إلى حد البله والعبط، لكنك تشعر أن العينين قد أبرمتا معك اتفاقاً شفوياً سرياً على أن تصدقه فى أى قناع يرتديه. وهو سوف يقنعك سواء أردت أو لم ترد، سوف تنسى تماماً أنه متفق معك على أن يمثل وأن تصدق، لأنك لن ترى أمامك سوى

الشخصية التى أرادها هو، وهى فى العادة لن تتشابه مع شخصية يوسف وهبى إلا بقدر ماتتشابه الحروف والألسنة والإيقاعات.

ذلك هو المتاح الفنى الذى يعتمد عليه يوسف وهبى كممثل ذى شخصية متفردة متميزة بين جيله وجميع الأجيال السابقة واللاحقة على السواء. لقد ورث أساليب الأداء الكلاسيكية التى أسستها مدارس التمثيل فى أوروبا من عصر النهضة إلى العصر الحديث. فبغض النظر عن أستاذه الإيطالى المزعوم «كيانتونى» الذى قال عنه فى مذكراته أنه تلمذ عليه فى إيطاليا، والذى لم يسعدنا الحظ برؤية أى عمل فنى له فى مصر، ويجهله جميع النقاد والدارسين حتى لكأنه من تأليف يوسف وهبى شخصياً كما يشير بعض الخبثاء، فى حين أن الصحف الأجنبية الصادرة إبان ذلك الوقت كانت تنشر أخباراً عن هذا الكيانتونى مما يؤكد أنه حقيقة. أقول بغض النظر عن هذا الأستاذ المجهول لنا فإننا نضع أيدينا فى أداء يوسف وهبى على تأثيرات كثيرة جداً من لورنس أو لفييه وجورج أبيض وعزيز عيد، وفن الخطابة عند سعد زغلول وجميع السياسيين القدامى. نجد فيه كذلك تأثيرات من غطوسة الباشوات وكبار المسئولين الأجانب الذين سيطروا على المؤسسات الحكومية المصرية فى زمن الاحتلال الإنجليزي، وتأثيرات من العنجهية التركية ذات النفوذ فى المجتمع المصرى، وتأثيرات من فخامة الطبقة الارستقراطية المتحلقة، ومن لباقة الطبقة المتوسطة وأدبها الجم فى مخاطبة كبار المسئولين والحكام، ومن طلاقة مثقفى أوائل وأواسط القرن الذين أتصلوا بالثقافة الأوروبية عن طريق البعثات أو الإطلاع الدعوى، ومن تطجين أولاد البلد

وتهج أصواتهم فى مواقف الشهامة، ومن انفلات العيار عند الفتوات وكبار
تجار الأسواق، ومن أونة الحواة بائعى الأوهام وشرية اللود وتذكرة داوود،
ومن العبانية السحرة، وتوهان المجاذيب من دراويش الطرق الصوفية، ومن
نعومة راسبوتين الشريرة الحسية المفرطة الشهوانية، ومن قفلة مخ الصعبدى
الغاضب طالب الثأر وإن طال الزمن، ومن الممثل «كين»، و«يول براينر»
و«جريجورى بك» وغيرهم.

هى تأثيرات فنية إنصهرت فى بوتقته واصطبغت باليوسفية الوهبية
فأصبحت مدوية على خشبة المسرح وعلى شاشة السينما وفى ميكرفون
الإذاعة: أصبحت مدرسة قائمة بذاتها. إلا أنها لفرط تفردا عقلت عن
الإنجاب، بمعنى أنها لم تكن تياراً يتلمذ عليه الشبان الجدد ويطورون فيه،
فبقيت — كمدرسة الريحاني — مجرد أسلوب فى الأداء شديد الخصوصية
يغرى بالتقليد الفكاهى ولا يلهم التلاميذ جديداً فى الأداء يستقطبونه، ولا
تعطيهم نهجا يستكشفون به طرائق جديدة فى الأداء.

ولكن تأثير يوسف وهبى فى الفن كان أقوى من فنه بكثير..

أما أنه فنان مطبوع فما فى ذلك شك لقد انتقل إليه سحر الفن وأصابة
منذ أن شاهد مسرحية — أظنها عطيل — فى سوهاج من فرقة جواله هى
على التأكيد فرقة سليمان القرداحى. فما أن انتقلت أسرته إلى القاهرة
حتى أصبحت مسارح العاصمة وملاهيها قبلته التى يتردد عليها، فبات
يلقى المنولوجات من تأليفه وتلحينه ويتلذذ بتصفيق الناس له وإعجابهم
به. ولأن الفن يخاطب الإنسان مجرداً من الهيمنة الطبقية فإن يوسف

وهي نسي أنه ابن باشا ومن أسرة تستعلي على التشخيص والمشخصاتية
وتعتبرهم حشالة لا يصح الإختلاط بهم أو النظر إليهم بعين الاعتبار بله
الاحترام والتقدير. ولقد صدم الباشا في ابنه لما رأى اسمه يتردد في هذه
الأوساط ويكتب على أبواب الملاحى، فبادر بإرساله إلى إيطاليا على نفقته
ليدرس هندسة الكهرباء التى كانت فى ذلك الوقت من دعائم المستقبل
كدراسة الكمبيوتر فى عصرنا الراهن. إلا أن الفتى ألقى بنفسه فى رحاب
الفن بادئاً من الصفر، فاشتغل عاملاً فى المسارح ثم التحق ببعض المعاهد
الأهلية كما يدون فى مذكراته، وتلمذ على يد الممثل كيانتونى الذى كان
فيما يبدو ناراً على علم فى إيطاليا حينذاك، وواتته الفرصة فى تمثيل بعض
الملقطات فى بعض الأفلام. ثم لحق به كل من استيفان روسى - الإيطالى
الأصل - ومختار عثمان، ثم عزيز عيد، يدفعهم الطموح إلى الاستقرار
فى إيطاليا كفنانين متأيطلين.

وهناك وافاء خبر رحيل أبيه الباشا، فعاد الفرسان الثلاثة على
الفور، ليجد الفتى فى انتظاره ثروة لا يستهان بها، فأنشأ بها فرقة
رمسيس الشهيرة، أقام لها قاعة أنيقة، وجمع خيرة العناصر الموجودة
فى الحقل الفنى، وكأى مؤسسة محترمة أبرم معهم عقوداً، وبمنهج
علمى وتخطيطى مدروس أقام الدعاية اللازمة، وكلف من يقتبسون
ويؤلفون، وأرسل عزيز عيد إلى فرنسا لشراء المناظر والمعدات
اللازمة، وأقام نظاماً صارماً للتدريبات، وخططاً للعروض المقبلة.
وإذا كان قد نجح فى ضبط الممثلين والسيطرة عليهم وإخضاعهم

لتقاليد فنية لا يجوز الخروج عليها، فإن لمجازه الأكبر كان فى خلق جمهور مسرحى قادر على التذوق. نعم، قام بتربية الجمهور المتحضر، فرض عليه نظاماً يلتزم به ويعتاده عن طيب خاطر، لايسمح له بالدخول بعد رفع الستار ولو بدقيقة واحدة، لأقزقة لب ولاسودانى، لاصراخ أطفال، لأحديث فى القاعة أثناء العرض، لاتعليقات، لاتبادل للقفافية مع الممثلين. فجأة - بعد زمن قليل - أصبح هناك مناخ مسرحى يحترم، تغيرت نظرة الناس للممثل، أصبحوا يقدرونه ويحترمونه ويعطونه حق النجومية عن جدارة واستحقاق. صنع للممثل كيانه الإجتماعى المرموق ومكانته اللائقة، وقدم للبلاد نخبة هائلة من عمالقة التمثيل: بشارة واكيم وروز اليوسف وحسين رياض وزكى طليمات وعزيز عيد وفتوح نشاطى وحسن فايق وحسن البارودى ودولت أبيض وأمينة رزق وفاطمة رشدى وغيرهم وغيرهم. وكانت فرقة رمسيس أول مؤسسة فنية بالمعنى الصحيح تشهدها البلاد وتعمل وفق منهج علمى مستنير.

لهذا لم يكن غريباً أن تستمر الفرقة بنجاح مضطرد طوال ما يقرب من أربعين عاماً، من مارس ١٩٢٣ إلى ١٩٦١، قدمت خلال هذه المدة حوالى ٢٢٤ مسرحية، كل مسرحية تأخذ موسمها كاملاً. كانت هذه المؤسسة بمثابة جامعة فنية يتخرج فيها الفنانون والجمهور معاً، من مؤلفين إلى مخرجين إلى ممثلين إلى مهندسى ديكور وإضاءة إلى ملحنين وموسيقيين.. إلخ.

كما أن فرقة رمسيس كشفت عن طاقات هائلة فى يوسف وهبى، منها موهبة التأليف أو الاقتباس، وموهبة الإخراج المسرحى، حيث كان فى أحيان كثيرة يؤلف المسرحية ويخرجها ويلعب بطولتها كل ذلك بنجاح متكافئ بحيث لا يطفى عمل المؤلف على عمل المخرج على عمل الممثل. ناهيك عن موهبة الإدارة وهى تعتبر مستقلة وقائمة بذاتها لا يؤتاها إلا قلة نادرة من البشر وخاصة الفنانين الذين تطفى موهبة الفن فيهم على بقية الجوانب الإيجابية فى أشخاصهم.

لقد كان يوسف وهبى إدارياً بكل معنى الكلمة، وإلا ما استطاع السيطرة على هذه المؤسسة الكبيرة الجديدة على المجتمع المصرى، وأن يكتب لها النجاح المتواصل طوال عمرها فى حين كانت الفرق الأخرى تولد وتموت بعد موسم أو موسمين، إما لعدم القدرة على الإدارة - وهو الأغلب - وإما للاخفاق الفنى وعدم الترابط الأسرى وهو أيضاً عجز فى الإدارة.

والإسهام الكبير الذى قدمه يوسف وهبى للحقل السينمائى لا يقل أهمية عن دوره فى المسرح.

لقد كان من أوائل الذين شجعوا هذا الفن فى مصر تشجيعاً عملياً بالدعم الفنى والمالى، ففى سنة ١٩٣٠ ساهم فى تدعيم المخرج محمد كريم بعد عودته من ألمانيا، فأنتج له فيلم «زينب» المأخوذة عن رواية لهيكل بعد أن داخ محمد كريم بالسيناريو على جميع شركات الإنتاج فى مصر والخارج. وبعد هذا الفيلم قام بإنتاج فيلم أولاد الذوات عن نفس

المسرحية التي مثلها، وأسند مهمة إخراجها لمحمد كريم وقام هو ببطولته.
وكان ذلك أول فيلم ناطق فى تاريخ السينما المصرية.

ثم توالى أعماله السينمائية، مؤلفاً وممثلأً ومنتجأً، ثم مخرجأً سينمائياً
له مذاقه الخاص وصورته السينمائية المميزة.

لقد أخرج أكثر من ثلاثين فيلماً سينمائياً شكلت فى تاريخ السينما
المصرية ذوقاً شعبياً أسراً.

وكان جريئاً مقداماً، دارساً لنفسية الجماهير خبيراً بالذوق العام.

وربما كان هو الوحيد الذى لم يتورع عن تحويل مسرحياته الناجحة
إلى أفلام، لا يخشى انصراف الجمهور عنها كأفلام بعد أن حفظها
كمسرحيات. وكان الجمهور يقبل على الأفلام بنفس الشغف.

سيظل يوسف وهبى أحد الأمثلة على اصالة الشعب المصرى الذى إذا
أعطى الجماهير إخلاصاً وصدقاً أعطته الجماهير فيضاً من المحبة والتقدير،
وكتبت اسمه فى سجل الخالدين بماء الذهب.

الحماد الحميمة



مارى منيب

حميمته حبيبة كروح أم

الأم.. ماماستو

أثير كالحماة، أم الزوجة
الحبيبة..

ودود عشرى.. ثري..



كتاب عتيق يضم بين دفتيه فصول
التاريخ البشرى.. رومانى فرعونى فينيقى
بابلى اشورى هندى يونانى تركى إيرانى
كردى وحتى مغولى وتترى..

وجه كالادب كالفن.. لفرط محليته عالمى..

هو وجه عبقرى..

على قوام سمهرى..

وجه أليف أليف..

سهل ومطواع وميسور كديننا الخفيف..

ظله خفيف.. لكل ملمح من ملامحه رفيف..

وصوت صااح كالزفيف..

رغم قوته ناعم هادىء منعش كنسائم الخريف..
إلا أنه فى فنه حريف وأى حريف
شكله مستطيل كقرعة العسل..
ككوز الليف الممتلىء، قصير ومبروم كعصا التأديب الشهيرة كما
تعكسها الرسوم الكاريكاتورية..
عريض من اعلى رفيع من اسفل..
كشريحة خبز بلدى محشوة بالفول والطعمية والباذنجان المقلى وقرون
القلقل المحدث..
كخيارة مخلفة ذات لون كهرمانى..
كحبة البطاطا المشوية ذات رائحة شهية فواحة..
الشعر الاسود المنساب على الجانبين ذو طابع بنوتى، كشعر عذراوات
الريف اذا كشفت عنه المنديل أبو أوية.. مفلوق من الجانب الايسر..
تظهر من تحته الاذنان كعلامتى استفهام متقابلتين، كحليتين من الفضة
فى اطار مرآه صقيلة..
الجبين الضيق المحصور بين منبت الشعر والحاجبين الرفيعين يوحى
بالطية ويشى بصفاء القلب كجبين امهاتنا الحبيبات ممسوح من كل اثار
لكل الشبهات، ينبىء عن عفة مصونة ويرتفع تحت حركة العينين دهشة
وفزع دائمين كأنها فوجئت بأن رجلا - حتى ولو كان صبيا قد رآها
مكشوفة الرأس ياعيب الشوم يادى الكسوف ياولاد..

فى الحاجبين الرفيعين المرسومين بدقة وتوازن ومهابة، تاريخ مزدوج من الامومة والغندرة، كل التاريخ تجمع فى سطرين اثنين كشيئين.. كشطرين لبيت شعرى يفصل فيها فراغ ابيض ويربط بينهما حرف الروى صورة شعرية باقية من قصيدة الجمال الحوشى القديم انهكته رحلة الحياة الطويلة فى هودج فوق سفينة الصحراء بتشبيب فيه وبه خيال امرى القيس وعمر بن أبى ربيعة وقيس بن الملوح.

العمود الخليلى نازل من براعة الاستهلال كامتداد للفراغ الابيض تحت شطرى الغزل فى هند التى ليتها المجهزتنا ما تعد، وشفت انفسنا مما نجد.

طلبى بطل من تحت الشطرين محدقا بعينين ذكيتين صافيتين، لا نرى منه سواهما ومن فيض بريقهما نقدر حجمه الكبير ومن فرط الامان المشع، والوداعة والبراءة لا نشعر بالرغبة فى اصطياده، نود لو احتويناه فى احضاننا لولا خشيتنا من ان يفزع فيقفز موليا الادبار..

خميلتان على هيئة عينين، فيهما ماذن وابراج كنائس، قبة الصخرة والازهر والجامع الاموى، وايا صوفيا، والكنيسة المعلقة فى مصر العتيقة، والبوسفور والدردنيل، ونهر الليطانى، وخليج العقبة، وجرش والمربد، والهلال الخصيب كله. فيهما دروشة الفاطميين وقسوة الانراك، وبسالة الاكراد، وسماحة المصريين، وتهدج السوريين، ودفاء صحراء الحجاز وخصوبة اليمن السعيد، وطراوة القدود الارمنية.

يتحول العمود الخليلى الى عمر من الحصباء يربط بين الخميلتين وبحيرة صغيرة على هيئة قم دقيق تصوره الاغنية الشعبية بانه خاتم سليمان.

ويبدو ان الاغنية الشعبية كانت تقصد بالوصف هذا الفم على وجه التحديد.

ممر من الحصباء قيل انه انف، واذن فلنسلم بانه انف. ولا بد ان نسلم ايضا بانه من اجمل الانوف انه مبروم كالقلم الابنوس التروين الابيض والذي يعتبر هو الاخر من اشد الاقلام حميمية بالنسبة لجيلنا على الاقل. ولذلك يبدو الانف كانه مغموس في قلب الدواة كأن يدا خفية سوف تمتد بعد هنيهة لترفعه من مكانه لتسطر به صفحات لا تنتهى من تاريخ هذه السيدة مع الفن. الجسد ضخيم بصورة كاريكاتورية، كأنه مظهر لروحها، كأنه شكل لمضمونها، أو كأن محتواها مضمون هذا الشكل، وكأنهما معا - الشكل والمضمون - جوهر ثمين لفلسفة في الفن تستهدف ادخال البهجة على بنى الانسان.

تلك كانت - بالفعل وهمة الفنانة خالدة الذكر مارى منيب..

تتنمى مارى منيب الى اصول شامية بعيدة، مثلها مثل اساطين الحركة المسرحية والصحفية: نجيب الريحاني وجورج ابيض وابوخليل القباني وامين عطاالله وجورجى زيدان ونجيب مترى وانطون الجميل وبشارة تقلا وغيرهم وغيرهم، اصبحت مصريتهم هي الغالبة، اصبخوا يفخرون بمصريتهم، وليس فيهم واحد لم يدخر وسعا في خدمة مصر وفنها وأهلها. عاشوا ورحلوا وهم يسبحون بحمد مصر ليل نهار، سجلت مذكراتهم اناشيد غزل خالدة في حب مصر.

ذلك ان مصر قد احتوتهم، شمسها المتزنة فردت عباءتها عليهم، نيلها المعطاء سقاها شرابا طهورا من المستحيل سكوه على من ذاقه.. لقد انفتح

الشوام قبلنا على الفنون المسرحية والغنائية والموسيقية بحكم اقترابهم من الغرب وانتشار المدارس والجاليات الاجنبية عندهم.

ولكن مواهب الموهبين منهم لم تكن لتجد المناخ الصالح لنموها الا في بلد كمصر. لماذا مصر اذن؟..

قلنا في مقام سابق ان فن المسرح بالذات، وفن الصحافة، لا يمكن ان يتحقق بهما اى نجاح واستمرار الا في ظل مجتمع، رأى عام، منظومة اجتماعية متكاملة تذوب فيها القبيلة لصالح الوطن الكبير وتعمل الاسرة الصغيرة من اجل بناء الاسرة الكبيرة ومنذ فجر التاريخ - وكما هو معروف للكافة - كانت مصر اول دولة بمعنى الكلمة على الكرة الارضية دولة يحكمها نظام سياسى، ملك ووزراء وكهنة ومؤسسات وجهاز ادارى ولغة مكتوبة بابجدية لعلها اول ابجدية يعرفها التاريخ، وبالإضافة إلى ذلك هناك الفنون من رسم ونحت وعمارة وموسيقى، وهناك العلوم من فلك وطب وتخطيط وهندسة زراعية ومعمارية بل ان مصر سميت ذات عصر باسم كيما نظرا لتفوقها فى علم الكيمياء واذا كانت مصر قد تعرضت للكثير من الغزوات الطاحنة وعاشت كل تاريخها تقريبا تحت الوان من الاحتلال -غيرت معالم الحياة وفسدت كثيرا من الامور وفرضت على الشعب صنوفا لا حصر لها من القهر والاضرائب وعانت فى وجدان الامة فسادا وتخريبا، فان اصابة مصر بقيت على امتداد ما يزيد على سبعة الاف عام غيرها من بلاد العالم لم تحتل احتلالا واحدا اضعاعها وحولها إلى مسوخ أو شتات، إلا مصر، حصرت كل من غازها

فرضت عليه الدفاع عنها والزود عن حياضها حتى لو كلفه ذلك حياته لم ينس المصرى أصالته، بقى طوال عصوره يقدم النظام، يحترم العلاقات يعمل من اجل الدولة حتى وان أصبحت الدولة ملخصة فى شخصية حاكم فرد من الحكام بقى المجتمع، والمجتمع يعنى منظومة من العادات والتقاليد المستمدة من الطبيعة الجغرافية للبلاد، ومهما طغى الحاكم وتجبر كان المجتمع يظل متماسكا متمثلا فى تراحم الناس وتوادهم وتعاونهم، وهناك امثال شعبية عمرها الاف الاعوام كانت نوعا من التشريع الشعبى والتكريس للقيم الاجتماعية والاخلاقية والثقافية التى تخدم المجتمع بالدرجة الاولى وفى اشد عصور الانحطاط السياسى والثقافى لم تتزعزع هذه القيم وان اهتزت فى بعض الاحيان اهتزازا مؤقتا. هذه القيم الاجتماعية هى البيئة التى ينمو فيها الرأى العام وبحكم انفتاح مصر على خريطة العالم واتصالها المباشر بالشرق والغرب والشمال والجنوب كان هذا الرأى العام دائما ابدا مستنيرا، مرنا يتقبل ما لا يتقبله بعض شعوب المناطق المجاورة القائمة على القبلىة والقتل ان الخلفية الحضارية العريقة لمصر واحتضان ارضها لكل الافكار والثقافات الواردة مع الغزاة سواء كانوا من التجار أو من القراصنة، ومناخها المعتدل الذى يسمح بنمو ما يتوافق معه من بذور جديدة، كل ذلك جعلها مهدا للعلوم والفنون والاداب، ناهيك عن قيام الدين فى ارقى مراتبه.. تلك طبيعة البلدان الزراعية وخاصة اذا كانت ذات موقع جغرافى متميز كموقع مصر، حيث تطرح الارض الزراعية حولها عزبا وكفوراً وقرى ثم تطرح القرى مدنا،

والمدن تطرح العواصم الكبيرة، والعلاقات طيبة متضافرة، والمصالح متعاشقة متداخلة، وفي ظل التجمعات الجزئية التي يتكون منها المجتمع الكبير تنشأ الألعاب الجماعية، الرياضية منها والاجتماعية، لكل الألعاب الرياضية اصلها مصرى، لانها وليدة مجتمع، واما الألعاب الجماعية الاجتماعية فهي اقرب الى فن المسرح حيث يقوم فريق أو أكثر بتنظيم لعبة فيها محاور ومواقف وحوار وحبكة، هدفها ليس التسلية فحسب فى ضوء القمر بل تهذيب الناس وتثقيف سلوكهم وزرع الفطنة وسرعة البديهة فى النفوس اضافة الى خلق وتعميق المودة والمحبة بين الناس، وفى ظل المجتمع ايضا عرفت مصر المقاهى والسوامر والساحات وحفلات السمر بمختلف مستوياتها والوانها، فى مثل هذه المنتديات نشأت السير الشعبية العظيمة على ايدى شعراء الرباب والرواة، وانتعش فن الغناء ووصل الى ذروة عالية وفى اواخر العصر المملوكى كان حى الازبكية اشبه بمدينة هوليوود يعجج بارياب الفنون والاداب كان لابد لنا من اثبات هذه الخلفية، أو الارضية بمعنى اصح، لايضاح ان الشوام الذين وفدوا على مصر لم يمنحوها مالم يكن فيها، ولم يعلموا شعبها بل تعلموا منه الكثير والكثير هذا لا يعنى مطلقا الغض من قيمتهم الفنية أو ريادتهم، ولكن المؤكد طبقا للمثل المصرى الشائع ان المسارح بليمونة فى بلد قرفانة لابد أن يدفعه الرواج إلى زرع حدائق واسعة من أشجار الليمون وحامل البضاعة لا يستطيع بيعها فى بلد لا تعرف شيئا عن بضاعته مهما كان بارعا فى الدعاية لها.

كذلك فان رواد اواخر القرن التاسع عشر حين استقطبتهم سماء مصر المتلألأة بالنجوم فى سماء الفن والسياسة والعلم والادب والثقافة والصحافة الحرة الجريئة وان كانت بدائية بالطبع، لم يكونوا بعد قد اصبحوا شيئا مذكورا خارج مصر ففى الثقافة بالذات لا تكون الأهمية للأم الاصلية بقدر ما للحاضنة المؤكد طبعاً انهم كانوا موهوبين متطلعين ورياء دراسين، إلا أن التكوين الحقيقى لهم ولبنائهم الثقافى فى الحق كان فى مصر.

ومهما يكن من أمر فإن لهم الفضل فى ترسيخ فن المسرح وتكوين جمهوره وتقاليده واستيلاد عناصر مصرية كثيرة فى التأليف والتمثيل والخراج، وفى هذا الصدد نذكر انه لولا مشايرتهم ما قدر للمرأة المصرية ان تفتح ميدان المسرح ثم السينما فقد كان المجتمع المصرى يتحفظ على اشتراك المرأة فى التمثيل، صحيح انه سمح لها بالتعليم والنزول الى سافرة إلى ميدان العمل الا ان وقوفها على خشبة المسرح لتمثيل دور الفتاة العاشقة مثلاً، أو المرأة فى موقف عاطفى تتبادل فيه القبلات مع رجل.. الخ، كان مسألة حرجة الى حد كبير انذاك، ونشهد أن الشوام حين قدموا العنصر النسائى من بينهم وأصروا على إنجاحه وفرضه على المجتمع المصرى قد شجعوا المصريات على اقتحام التجربة دون ان تفقدن احترام المجتمع لهن.

لست على يقين من الاصول العرقية لمارى منيب، هل هى من اصل سورى أم لبنانى أو هى من أصل مصرى؟ لكن المؤكد لدى انها مصرية

أصيلة حتى النخاع قلبا وقالبا.. والمؤكد عندى كذلك هو أنها تربت فنيا على أيدي النخبة الشامية الأصل التي سرعان ما تلمصرت ومصرت الفن المسرحى ولعبت فيه اهم واخطر الادوار.

كانت - بتعبير العرب القدامى - مخضومة، يعنى عاشت بين جيلين كعنصر فعال مؤثر، جيل المؤسسين، أمثال جورج أبيض ويوسف وهبى ولحيب الريحاني وعلى الكسار وعزيز عيد وفاطمة رشدى، وجيلها هى الذى تألفت فيه كوكبة متميزة مثل زوزو شكيب ونجمة ابراهيم وفردوس حسن ورفيعة الشال وميمى شكيب وسامية رشدى وعقيلة راتب وغيرهن.

وسرعان ما أصبحت مارى منيب مدرسة قائمة بذاتها فى فن التمثيل بوجه عام سواء فى المسرح أو فى السينما، أى أنها لم تكن مجرد مضحكة كان وظيفتها اضحاك الجمهور، فمثل هذا النموذج السائد الان لم يكن موجودا حينذاك على كثرة نجوم الكوميديا.

تشربت خبرات الدارسين الكبار، واقتدت بهم فى حسن الاداء وجديته واستعادت بثقافتهم المتنوعة، ثم سرعان ما استقلت بشخصيتها الخاصة.

استمعت إلى حديث لها فى الراديو أعيد بثه مؤخرا فى برنامج «تسجيلات من زمن فات». الذى تعده وتقدمه الاذاعية النابهة مشيرة لحيب فى اذاعة البرنامج العام، حيث تحدثت عن الريحاني ومحمد فوزى وبعض زملائها، وعن بعض ذكرياتها فى الحقل الفنى الذى عاصرتة فى

أزهى وأخصب فتراته، فترة التأسيس وفترة التآلق واستقطاب الاجيال وفترة استقبال الدفعات الاولى من خريجي معهد الفنون المسرحية بعد ان اعترفت الدولة بالتمثيل كعلم تقام له المعاهد، ثم فترة قيام القوة السينمائية ورغم أن هذا الحديث من المفترض انه دردشة اذاعية خفيفة للترويح عن المستمعين فى شهر رمضان فانه حديث تميز بالعمق والبساطة قدمت فيه رأيا شديدا الأهمية فى معنى ان يكون الانسان ممثلا فنانا.

فى رأيها ان الممثل شخصية بالدرجة الاولى قبل وبعد الموهبة وفى الحياة بوجه عام والحقل الفنى بوجه خاص ناس من اصحاب مواهب كبيرة مطبوعة لكنهم يهدرونها دون ان يدروا لانهم يفقدون الشخصية.

ولقد تلعب الظروف والملابسات دورا مهما فى حياة أحد الموهوبين الذين يشهد الجميع بموهبتهم الفطرية، إلا ان الواحد منهم سرعان ما ينطف ان علاجاً أو أجلا مهما احاط من رعاية وتلميع اعلامى، ومهما أزره النقاد، وكثيرا من نسمع أحاديث أسيفة عن فلان وعلان وترتان ممن تألقوا فى عدة اعمال وأثبتوا جذراتهم ومع ذلك اختفوا فى ظروف غامضة فلم تظم لهم قائمة أو على الأقل تقهقروا عن الصدارة وقتعوا بمكانة محدودة فى الصف الثانى أو الصف الثالث، ولقد يبالغ المتأسفون فيتهموا الحقل الفنى بالسوء وعدم الوفاء وربما الفساد لانه يسحب البساط من تحت اقدام مثل أولئك الموهوبين وحقيقة الأمر أن افتقاد هؤلاء للشخصية هو الذى دهورهم وصار مستقبلهم، فى حين نجد ناسا أقل موهبة بكثير، ولكن لأن لديهم عنصر الشخصية القوية فانهم يكبرون

بسرعة ويتربعوا على القمة، أما إذا اجتمعت الموهبة مع الشخصية القوية كما حدث مثلاً في حالة عبدالحليم حافظ ومن قبله أم كلثوم وعبد الوهاب في مجال الغناء، ونجيب الريحاني ويوسف وهبي وأمينه رزق وجورج أبيض وفاطمة رشدي وعزيز عيد في مجال التمثيل والخراج، فإن النجاح يكون باهراً، ويستمر في الصعود والتطور.

والشخصية القوية لا تعنى التسلط والسيطرة، إنما تعنى الجدية ثم الجدية، إحترام النفس إعطاء الآخرين حقهم الواجب من التقدير، تقديس العمل، التفاني في حب العمل إلى حد الكفاح والنضال من أجل التشقيف والتطوير، المثابرة على التحصيل، مراجعة النفس باستمرار، الشجاعة في مواجهتها والإعتراف بأخطائها عند الخطأ ويعجزها عند العجز، المتواضع أمام موجات الإعجاب مهما علت، الاعتقاد دائماً بأنه لا يزال في حاجة ماسة إلى أن يعرف ويتعلم، إثبات الفضل لصاحب الفضل من أساتذته ورواده ومدربيه وأئمة اهل المهنة، التركيز على معنى البناء في العمل، يعنى أن يعمل بروح البناء، يعنى يدرس الارض جيداً قبل الحفر فيها، وان يضع الأساس المتين لما سيبني، وان يبدأ البناء طوية طوية حسب خطة مدروسة، وان يراعى الله في كل طوية بينها، الذمة وصحوة الضمير والوقوف بجانب الحق سمات اساسية في الشخصية القوية، تغليب مصلحة الفن على المصلحة الشخصية..

هذا عن الشخصية الذاتية للفنان، أما ان توفرت هذه المقومات مع الموهبة الصادقة فان النتيجة شخصية فنية مستقلة، لا تقلد ولا كانت

كالقروء كالليغاوات، لا تتسلق على منجزات الآخرين، بمعنى ان مثلاً اذا نجح فى ابتكار شخصية تمثيلية يستقل بها فليس من الاخلاق ولا من الموهبة ان انافسه فيها أو اسرق جهوده الابتكارية. واشتغل بها ففى ذلك مسخ للآخر وللنفس معا الشخصية الفنية المستقلة يعنى ان يكون للفنان بصمته الخاصة كبصمة الأصبع كالصوت كالوجه كالمحتوى النفسى.

وكلما كثرت الشخصيات الفنية المستقلة ذات الملامح الخاصة فى العمل الفنى الواحد كان فى ذلك اثره للعمل وللفن بوجه عام.. ولقد كانت خشبة المسرح يجتمع فوقها فى لحظة - واحدة - مجموعة من العمالقة ومع ذلك يشعر الجمهور فى القاعة ان كل واحد من هؤلاء له لفتاته الخاصة، وسماته ومقوماته الخاصة، فلا يطفى الريحانى على حسن فايق ولا حسن فايق يطفى على زوزو شكيب ولا هذه تصرف الانظار عن مارى منيب فالجمهور يجب ان يتفرج عليهم جميعا فى ان واحد، لان اجتماعهم فى عمل واحد هو المتعة بعينها. مارى منيب شخصية قوية راسخة، على المستويين الذاتى - النفسى - والفنى لتشبعت بمدرسة الاداء الغنائى، حيث الصوت صدادح مفرد، والعبارات تخلق فى فضاء القاعة بأجنحة قوية تنزل على الأسماع واضحة جلية مبروزة فتستقر فى القلوب تتحول الى مشاعر انسانية متفجرة.

قرأت لها ذات يوم بعيد جدا، ربما فى مجلة الاثنين والدنيا التى كانت تصدرها دار الهلال قبل ان تستبدلها بمجلة الكواكب، حديثا عن الكوميديان أزال اذكر مضمونه رغم تقادمه وازدحام الذاكرة قالت فيه ما معناه ان الكوميديا

ليست تخصصاً يجيده شخص دون آخر ليست كتاباً يمكن ان نذاكره، ليست علماً قائماً بذاته يمكن ان يدرسه الممثل ليصبح كوميدياناً. إنما الكوميديا فى التمثيل جزء لا يتجزأ من الحرفية التمثيلية، والممثل الذى يمتلك موهبة حقيقية صادقة ينجح فى التراجيديا وينجح بنفس القدر فى الكوميديا، لانه فى الحالىن يكون مرآة صافية تعكس روح النص المسرحى بصدق وحساسية مرهفة، ان الدور المكتوب على الورق قد يكون حافلاً بالمواقف المرحية الضاحكة لشخصية خفيفة الظل ساخرة، ولقد نعهد بتمثيلها لممثل خفيف الظل بطبعه فى الحياة الشخصية ظناً منا خفة ظله ستنعكس على الدور فتتهض به. ومع ذلك نفاجاً بأن هذا الممثل قد اخفق فى الدور وقتل خفة ظله فى الورق المكتوب مع انه على أسوأ الفروض لو اكتفى بمجرد قراءة الكلام المكتوب فسوف يضحك المشاهدين بعمق ذلك انه ممثل معتم، يعتمد على اليقين من خفة ظله الطبيعى، فكأنه يمثل نفسه، يحاول ان فرض شخصيته بالقوة الجبرية على شخصية الدور، فتضطلم شخصية بشخصية الدور، فيتصدعان معاً، ويتج عن ذلك شعور بالكآبة والملل تتاب المشاهدين. ثمة فرق بين الممثل والمهزج أو المضحك المسخ، التمثيل هو التمثل ومرآة الفنان كلما صنعت عكست روح الشخصية بصدق سواء كانت مرحلة أو كئيبة، كما ان الممثل اذا تطرق الى ذهنه اثناء التمثيل انه من المفترض ان يضحك الناس فإنه لن يضحكهم، سيكون سمجاً سخيفاً وتعم شخصية الدور وشخصيته.

الا ترون ان هذا الرأى لا يزال قويا معاصراً يضحج بالحوية والحكمة والتجربة؟..

وكانت مارى منيب تمثل بعمق وصفاء وجدية وإخلاص للدور الذى تمثله مستخدمة كل خبراتها الحياتية والفنية فى ملء الشخصية بمادة انسانية حية، لا تستهدف الاضحاك مطلقا انما تستهدف الامساك بجوهر الشخصية سواء كانت التركية المتصابية الغبية أو الحماة الرداحة التى تريد جنازة تشيع فيها لطما. وكانت، لصفاء فى نفسها وطيبة فى قلبها الواسع - من أبرع من اجادوا فن التمثيل الكاريكاتورى، الذى يضخم الملامح الداعية للسخرية فتتنزع الضحكة من قلب الحजर الأهم: هل اذكركم بشخصية التركية الغاشمة الغبية المتسلطة فى مسرحية الإ خمسة؟ وكيف أوحى إلينا بأن تعملو فوق هذه الشخصية المرفوضة وان تنبذها؟ هل أذكركم بشخصية الحماة الحميمة وكيف أوحى مارى منيب لكل الحموات اللاتى على هذه الشاكلة ان يتطهرن من عيوبها؟ لقد جسدت لهن مدى بشاعة مثل هذه الحماة ومدى الخراب الذى يمكن ان تحدثه فى بيت ابنتها أو ابنتها ولكن كيف أذكركم بشيء من هذا وهى لا تزال تحقق فى حياتنا ذلك الحضور القوى الطاغى؟.. حقا إنها لعملة نادرة فى هذا الزمان العقيم.

الفلفل



عبدالسلام الفايلى

شكارة أرز ملائنة:

من الواضح أن موظفاً
مصرياً اشتراها من
الجمعية الاستهلاكية وظل
يتأبطها طوال الطريق
حتى انطبع ذراعه على
منتصفها وغاص..



وسادة قصيرة:

كانت ذات يوم بعيد منقوشة القطن بوجه من الحرير الساتان اللون
السمنى، ولكنها بصطت من فرط ما تمرغت فوق رءوس القلقين فى نوم
قلق، فإذا هى قد انبطحت فى أحد طرفيها، وانفجعت فى منتصفها،
وصار لها زُقمٌ فى الطرف الآخر.

زهريّة مستطيلة من الخزف الأملس بلا نقوش، موضوعة فوق بوريه
عتيق الطراز قبل اختراع الدواليب، يستخدمها أصحابها أسوأ استخدام
حيث يحتفظون فى قلبها المجوف بأشياء بطل استعمالها ولكن التفريط
فيها صعب، ولا مانع من وضع النقود الفكّة لزوم تخلص الطلبات
السريعة عند باب الشقة.

مسند كرسى، من صالون على الطراز الفرنسى العريق، متأنتك، مفرد
فى الأنتكة و- بالبلدى المصرى «الأيامة» وفى تعبیر آخر «الألاطة»
وبشكل مستفز - كأنه سينطق قائلاً: أنظر لى جيداً فأنا أشيك كرسى فى
العالم ولك الشرف ان تسند ظهرک على مسندى هذا الأليط..

شُرابة كبيرة جداً، مصنوعة من خيوط حريرية تخينة متينة، مبرومة
ياحكام وصنعة متقنة، كأداة للزينة، تتدلى من خرُج كبير، أو سرج حصان
أسطورى كحصان عترة ابن شداد أو حمزة البهلوان.

ما أكثر الاشباه التى تتداعى على صفحة هذا الوجه الفنى، فالوجه لا
يكون غنيا بملامحه فحسب، ولا بكثرة أشباهه من البشر بل بكثرة أشباهه
من الأشياء والمخلوقات، ناهيك عن كثرة ما يوحى به من صور إنسانية
غنية بالمشاعر القريبة من الناس.

وجه شامى صرف..

لشأميته حميمية عظيمة، ومكانة حية فى قلوب كافة المصريين من كافة
الأعمار على جميع المستويات الثقافية والاجتماعية.

لولا بعض الاختلافات الطفيفة فى تفاصيل الملامح لكان صورة طبق
الأصل من كثيرين لهم نفس الشامية والحميمية فى قلوب المصريين،
كفريد الأطراش وأتور وجدى وأسمهان وزوز شكيب ومى زيادة ونزار
قبانى ورغدة ودريد لحام ومحمد الماغوط وأدونيس وغيرهم. الواقع ان
الوجه الشامى - أو السورى بعد اختصاره الجغرافى - منتشر فى أحشاء
مصر بصورة واضحة تؤكد إلى أى حد امتزجت دماء مصر وسوريا على

امتداد التاريخ حتى شملتهما معا وحدات كثيرة، من وحدة الشكل الى وحدة المزاج والاحساس بالفنون.

ورغم شامية وجه الفنان الممثل الراحل عبدالسلام النابلسى، التى ينطق كل ملمح فيها قائلا أنا سورى الأصل فازا المصريين يعتزون بمصريته قدر اعتزازهم بسوريتهم - أقصد سوريته.

الوجه مستطيل بشكل غير طبيعى، يكاد يصل طوله الى طول الذراع، يأخذ شكل البلطة أحد طرفيها مبسط والآخر مدبب إلى حد ما.

كل وجه يحمل شكله شفرة أرضه التى نبتت فى قلبها بذرتة الأولى ولو كان ذلك منذ ملايين السنين، فالعرق دساس كما قال العرب. والعرق هنا ليس جنسا أجنيا غريبا، إنما هو عرق الجبل، جبل الدروز السورى على وجه التحديد، أو جبل السويداء كما يسمونه وياله من اسم جميل يشير إلى قلب القلب نشر جبل السويداء جماله وخصوبته على جميع أبنا عمه سواء كانوا يعيشون فوق قمته أو فى سهله أو حواليه أو على امتداد رحابته الواسعة وجه عبدالسلام النابلسى قطعة أو شظفة من جبل السويداء، قدر لها ألا تسقط على الأرض، فبقيت معلقة فى قمة عالية.

شئ ما فى وجهه حصل جماله غير منضبط.

فعلى الرغم من وحدة السحنة التى تجمع بينه وبين فريد الأطرش وأسهمان وأنور وجدى باعتبارهم جمعيا ذوى أصول سورية وربما كانوا كلهم من جبل السويداء ورغم أن جمال سوريا يطل من عيونهم بخلفية فينيقية ساحرة فإن ملامح عبدالسلام النابلسى رغم جمالها ينقصها شئ

خفى كان السبب فى توجهه الفنى داخل حقل التمثيل. بمعنى أن هذا الشيء الناقص هو الذى حرمه من ان يلعب دور «الجان» فى السينما أو الفتى الأول بطل قصة الحب الذى يسحر البطلة بجماله فاتجه تلقائيا الى التمثيل الفكاهى ليكتشف فيه نفسه.

ترى ما هو هذا الشيء الغائب فى وجه عبدالسلام النابلسى وانه التناسق العام بين الملامح.

كل ملمح من تقاطيع وجهه جميل على حدة اذا ما نظرنا فيه وحدة كملمح مستقل عن بقية الملامح.

ولكن هذا بالطبع مستحيل لان الوجوه لا تكون جميلة إلا جملة: فربما كانت بعض الملامح شائنة إلا انها فى اجتماعها مع بقية الملامح لا يظهر تشوهها، ذلك أن الملامح تضيف على بعضها البعض ظلالها فمثل الملعقة التى توضع فى الكوب أثناء دلق السائل الساخن فيه لكى تقوم بتوزيع الحرارة على جسد الكوب كله حتى لا ينكسر، هناك شيء ما يضعه الخالق سبحانه وتعالى فى بعض الوجوه يقوم بتوزيع ظلال الجمال على جميع الملامح بما فيها الملامح غير المتناسقة.

وجه عبدالسلام النابلسى - اذن - تنقصه الهارمونية الجمالية التى تجعل لكل ملمح دورة فى توصيل الجمال واحتوائه.

هل الخلل فى استطالة الصدغين بهذا الشكل واتساع المساحات بين التقاطيع بصورة ملحوظة.. مساحة كبيرة جدا ما بين منبت الشعر و الحاجبين.

تجعل الجبين عريضاً كفسحة الدار الدمشقية القديمة أو كالعتبة
الرخامية فى مدخل الدار..

فاذا نظرنا فى الحاجبين الثقيلين جدا والأنف المستطيل جدا، واتساع
المساحة بين الحاجبين والشارب الثقيل ايضا على تخوم الحنك، بدت هذه
المنطقة من الوجه كبكية من بواكى محمد على أو شارع كلوت بك تتسع
لمرور أعداد هائلة من البشر.

ولو نظرنا اليه من المواجهه، وركزنا البصر على الحاجبين والعينين
والأنف الفاصل بينهما خيل إلينا أننا نرى طفلا فى حوش المدرسة يقف
فاردا ذراعية فى طابور ذنب أو فى انتظار الامر بالقيام بالحركة التالية.
كل حاجب كذراع طفل صغير.

أما الأنف الضخم المنسرب بين الحاجبين فيبدو لضخامته كالجزم
التحتى لساق امرأة من بنات البلد انحسرت عنه الملاءة اللف، فظهر طرف
من سمانة الساق، وظهر المنخران الكبيران كأنهما كعب الحسناء وبدا هذا
الشارب الكثيف كأنة الخف المنزل الذى تغيب فيه القدم.

الحنك تحت الشارب مجرد فتحة عرضية تحدد معالم الذقن الغريب
البشية بفردة الزنبيل أو الخُرج تشعر العين الناضرة إليه أنه لابد ان يكون
هناك فرده أخرى للزنبيل أو الخُرج موجودة فى المنطقة غير المرئية ولا بد
أنها بنفس الثقل لكل يحتفظ هذا الحنك بتوازنه واذا تكلم فإننا نتخيل ان
الفردة الخفية هى المستولة عن الحركة حيث يثقل وزنها فيرتفع هذا الذقن
ويتأرجح فيصدر هذه الأصوات .

ولكن للعينين فى وجه عبدالسلام النابلسى جمال وحضور وقوة
وطغيان واشعاع.

ربما هما أجمل ملمح فى وجهه على الإطلاق.

عينان فريدتان، كانتا مؤهلتين للتجاوز مع كاميرات السينما فى مواقف
درامية مؤثرة فيما لو قدر له أن يلعب دور الفتى الأول أو البطل إنهما من
العيون التى يقال انها صديقه للكاميرا، يستجيب كل منهما لاشعاع
الآخر، كل منهما يساعد الآخر على الابداع وابرار مكانن الشعور
وتحويل المشاعر إلى نظرات محسوسة ملموسة.

من عجب أن هاتين العينين القويتين كانتا - مع ذلك - أحد أقوى
الأسباب التى أدت إلى نجاح عبدالسلام النابلسى فى التمثيل الفكاهى..
هل رأيتن عيوننا تبتسم مثل هذه الابتسامة العريضة الساطعة فى عيني
عبدالسلام النابلسى.

أنا شخصيا لم أر..

نعم رأيت كثيرا من العيون الباسمة، بمعنى أن ظلالا من المرح والبهجة
تطل منها فتترك فى النفوس شعورا بالراحة النفسية بقدر ما تكتشف عما
فى دخيلة اصحابها من صفاء واريحية ونفس زكية الرائحة طيبة المعشر،
كعيون ليلي مراد مثلا أو عيون رشدى أباطة أو أحمد رمزى أو غيرهم..
أما عيون عبدالسلام النابلسى فان الابتسامة فيها ذات صوت انها
قهقهة عميقة.

الواقع أن هاتين العينين تفرزان ضحكا عميقا وكأنهما تمثالان حيان
لمعنى المرح فى أجلى معانيه وأعلى درجاته.

هذا بالطبع انعكاس لما فى داخل هذه النفس الجميلة من طاقة من المرح
لا تنفد ولا يخبو لها أوار.

يقول المثل العربى الدارج: كل طويل هايل..

المؤكد ان المثل لا يعنى حرفية معناه الظاهرة فى كلماته القليلة بقدر ما
يعنى الإشارة الى معنى آخر.

ليس المقصود طبعاً أن الطويل أهبل على طول الخط والا ثبت كذبة
عن أول محاولة للتطبيق على كثير من نماذج بشرية طويلة القامة جداً وهم
مع ذلك فى منتهى الحكمة والرزانة والعبقرية أحيانا كظاهر ابوفاشا أو
محمود حسن اسماعيل أو يوسف وهبى أو محمد الطوخى أو احمد
مظهر الفارس النبيل.

أما المثل الشعبى الدارج قد سجل ظاهرة انسانية ملحوظة بالفعل هى
أن طوال القامة تجنح روحهم الى المرح وحب النكتة قيل أيضاً ان كل
قصير مكير وهذا أيضاً ليس على إطلاقه لكن قصار القامة فيهم ما فى
الكائنات القرية من الارض من دهاء واتساع حيلة ومكر يدافعون بهم
عن كياناتهم القصيرة وفيهم أيضاً طاقات كبيرة من المرح والفكاهة ولكن
لوحظ ان فكاهة قصار القامة دائماً حادة لازعة جارحة أحيانا مسممة
أحيانا أخرى، فيما لوحظ ان فكاهة طوال القامة دائماً تعتمد على اللامحية
البرئية لوجه المرح وحده، الملفوفة بذكاء مفضوح أحيانا. ومن هنا جاء

وصف الطويل بأنه هايل، أى ان تكنيك الفكاهة عنده مفضوح يعنى معروف سلفا، تضمنه النكتة بوضوح فانت تضحك لها ضحكا مزدوجا تضحك على النكتة اللطيفة الذكية، وتضحك من قائلها الطويل الذى اراد ان يحولها الى غمزة مغطاة فلفها فى ورقة سلوفان شفاقة فالغطاء نفسه نكتة .

الى هذه النوعية من أهل المرح . طوال القامة . يتسمى عبدالسلام النابلسى... إن عبدالسلام النابلسى - بكل وضوح وبلا مواربة - لم يكن ممثلا .

نعم ! هو لم يكن ممثلا على الاطلاق ولم يقدم نفسه كممثل فى الاساس سواء كان دراميا او كوميديا .

ولو انه ثوقل بأى ممثل آخر أقل منه شهرة بكثير فان هذا الاخير سترجح كفته وسيوضح انه اكثر موهبة فى التمثيل من عبدالسلام النابلسى .

انما كان عبدالسلام النابلسى مجرد طاقة هائلة مثيرة للمرح حيثما وجدت انه نوع منظور من شخصية الفرفور حسب التعبير المصرى او المسخة بتعبير الطبقات المفرقة فى الشعبية .

لعله النمط السورى المقابل لنمط على الكسار المصرى ولكن بإمكانيات اوسع وثقافة اكثر فعلى الكسار هو الآخر لم يكن ممثلا انما كان طاقة من خفة الظل مذهلة غير انه كان يبعث المرح والضحك من خلال نمط البربرى الذى يعمل بوابا او سفرجيا او بستانيا نمط واحد يمكن

وضعه فى أى مشهد دون أن يكون داخلا فى نسيجه الدرامى بالضرورة لكنه اذا وضع فى مشهد فرض نفسه عليه وقام بتفجيره بصورة قد تحرف المشهد عن توجهه الدرامى وتحيله الى مسخرة بلا حدود.

أما عبدالسلام النابلسى فكان اوسع افقا اعرض قماشة يجيد توظيف نفسه، لا دوره، حيثما وجد.

لهذا لم يكن غريبا ان يصير قاسما مشتركا فى جميع الافلام التى شكلت لبّ تاريخ السينما المصرية حتى مع نجوم الفكاهة البارزين الذين من المفترض ان الواحد منهم قادر على القيام وحده ببطولة فيلم يضمن له النجاح الجماهيرى كإسماعيل يس مثلا أو محمود شكوكو أو عبدالفتاح القصرى أو نجيب الريحانى أو غيرهم.. وجود هؤلاء جميعا فى فيلم واحد لم يكن يحقق استغناء عن عبدالسلام النابلسى لأنه طعم خاص إسلوب خاص، ظل خاص.

كان مثل الفلفل الاسمر، او الملح المطحون بالفلفل لا يمكن الاستغناء عنه لاي مائدة.

ولانه كان ملمحا او معلما بارزا فى جميع افلام فريد الأطرش تقريبا وحتى مع ظهور طاقة كوميدية كبيرة كمبدالمنعم ابراهيم جمعت بين موهبة هفة الظل وموهبة التمثيل معا، مع الدراسة الأكاديمية والوعى الثقافى، لم يؤثر ذلك على عبدالسلام النابلسى فأهلاً بمبدالمنعم ابراهيم وعبدالمنعم مدبولى ومحمد عوض وأمين الهنيدى وفؤاد المهندس وأبى لمعة والخواجة بيجو وعمر عفيفى وكل مدرسة برنامج ساعة لقلبك

ولكن لابد من عبدالسلام النابلسى حتى عبدالحليم حافظ اقتدى هو الآخر بفريد الاطرش فأصر ان يكون النابلسى رفيقا له فى المواقف الدرامية كفريد الاطرش ليس بدافع التقليد لفريد الاطرش ولكن اعترافا بحقيقة ان عبدالسلام النابلسى

هو المالح الذى بدونه لا مذاق للطعام ولا يستطيع الجمهور بلع او هضم قصة ميلودرامية زاعقة الوجود عبدالسلام النابلسى .

لم يمثل عبدالسلام النابلسى اى دور فى حياته الفنية تلك حقيقة ان صدمت البعض فانها لصالح النابلسى وليست ضده.

لقد ظهر فى جميع الافلام باسماء متعددة اسماء من المفترض انها شخصيات فنية معمول حسابها فى نسيج الدراما ولكن النابلسى لم يمثلها لم يشخصها، ولم يزعم انه مثلها او شخصها بل ليس يعنيه اصلا - ولا يعنى جمهوره كذلك - ان كان قد مثلها حقاً ام لا، لأنه يعرف - كما يعرف جمهوره - انه مستعان به لكى يمثل نفس فحسب، بل ان كاتب السيناريو الف الدور على مقاسه مستخدماً فى الحوار قاموسه المعروف بمفرداته الشائعة، وسواء نجح السيناريست فى استفزاز إمكانيات النابلسى او اخفق فان النابلسى فى الاصل ليس محتاجا لاكثر من إطار عام يتحرك فيه ليعيد تشكيل نفسه - نفس النفس - فى نفس المواقف المشابهة المكرورة التى رغم تشابهها وتكرارها لا تبعث الملل لانك عندما تذوق المالح المقلقل لن تقول هذا المالح عارب او دلح - بكسر الدال واللام - بل ستذوقه وتستسيغه بقدر ما تشعر فى غيابه ان الاكل لا طعم له.

الطاقة الابداعية لعبد السلام النابلسى التى تجلت فيها عبقريته الحقيقية هى اكتشافه المبكر لمعنى الكاريكاتير التشخيصى انه لا يقوم بتشخيص شخصيات فنية نستطيع ان نضع ايدينا على ملامحها الانسانية والنفسية والاجتماعية كما هو مطلوب من الممثل.

انما هو يقوم بتشخيص الكاريكاتير حتى لو كانت الشخصية الفنية مرسومة على الورق بدقة واحكام فإنه سينمرد عليها لان الطاقة الكاريكاتيرية عنده تأبى الانضباط فى خطوط سيمترية محددة انها لا بد ان تنطلق تتوقف عند الملامح التى تصلح كمفتاح للمرح ثم ينميتها ويضخمها ويصل بها الى اقصى ما فيها من معطيات فكاهية بصرف النظر عما اذا كان ذلك يخدم الشخصية الانسانية الفنية أو يضرُّ بها. إنه فى النهاية لا يخدم إلا الكاريكاتير نفسه، ونحن نتقبل ذلك منه بصدور رحب على اعتبار أنه بذكائه الشديد، وعقله الكبير وروح المرحه وصفائه الإنسانى استطاع ان يعوضنا عن الشخصية الفنية المفتقدة بوضع ايدينا على تشوهات اجتماعية ونفسية داخل نفوسنا نحن أو نفوس من نعرفهم ونحتك بهم فيمسخرها بهذه المبالغات الادائية ليقرئنا منها فنتجنبها ونتطهر منها ونظل نضحك ونضحك حتى تنمحي التشوهات من نفوسنا أو نتحصن ضدها وهذا فى حد ذاته متع وجميل.

اللوؤؤؤؤ



فؤاد المهندس

فى وجهه شوارع وحوارى
مصر المحروسة من
أقصاها إلى أقصاها كأنه
تلخيص لخطط المقريزى
وعلى باشا مبارك.



شوارع مصر وحواريها ودروبها
ومنعطفتها، وكل أبنيتها القديمة الجميلة

تراها فى وجه الفنان فؤاد المهندس، حارة
برجوان وحارة شق العرسة وشارع الدرب الأحمر وباب الشعرية
والنبوية والغورية والعطوف، وكالة الغورى والجامع الأحمر والقلعة
والكنيسة المعلقة ومجرى العيون والكيت كات وبولاق أبو العلا
والدكرور.. ولأن الأحياء الغنية الراقية تختلط فى مصر بالأحياء
الشعبية الفقيرة فإن ذلك أيضا يعكسه وجه فؤاد المهندس، حيث نجد
ظلالاً ومشاهد كاملة من جاردن سيتى والزمالك والمهندسين ومصر
الجديدة وغير ذلك من أحياء مستجدة.

هو أشبه بالكبسولة المحتوية على مسحوق الشخصية المصرية بعد
أن تم عجنها فى بعضها وتخفيفها وتحويلها إلى مسحوق سحرى ما

أن يتناولها المتلقى حتى يستشعر مصريته، يستشعرها بكثير من النشوة والحب العميق، يعطف عليها يلتمس لها الأعذار على ضوء ما رآه من أبعاد كانت خافية عليه ولم تظهر إلا بلمسة الفنان.

رأس دقيقة كراس المسمار الحدادي، أو المسمار البورمة، مضلعة لكي تتحكم فيها فتحة المفتاح الانجليزي وهو يرمها ليثبت المسمار في مكانه تماما. ولهذا ما أن نرى رأس الفنان فؤاد المهندس حتى تتداعى في أذهاننا صور للحدادين والنحاسين والتجارين والخراطين، ومسامير عجلة «الاستبن» التي نحمل همّ تغييرها في لحظة حرجة في طريق مظلم بعيد رغم أننا واثقين من أن ابن حلال مصرى - كفؤاد المهندس - سوف يخرج لنا من تحت طقاطيق الأرض ليتطوع في شهامة وجدعنة بتغيير العجلة نيابة عنا، وقد يضطر إلى دفع السيارة بكل جسده ليعينها على إستئناف السير و... " مع السلامة يا بيه."

الجهة مربعة، محدقة التريبع، كإحدى أضلاع مسمار الإستبن، مضئبة لامعة من كثرة اللمس والإحتكاك بالمفتاح، لكن هذه الجهة المربعة اللامعة ما تلبث أن تخطف أبصارنا بمنظر هلال كشرخة البطيخ يتخايل في مربع الضوء ليشى - حسب المعتقد الشعبي المصرى - بأن صاحب هذه الجبهة مندور للنجومية، للخدمة العامة، لإسعاد الجماهير، لتنويرهم، وتثقيف مشاعرهم، واستقطاب جهم الكبير اللا محدود.

مع ذلك ما نكاد نركز البصر على هذه الجبهة حتى تتداعى في أذهاننا صور من الحوارى والشوارع المصرية العتيقة، قد تتناقض ظاهريا لكنها بحكم انصهارها في البوتقة المصرية تنسق وتتكامل فيها عناصر الشخصية المصرية الأصيلة: صورة

الولد الزلنطحي الذي يجيد الضرب بالروسية والبونية والركبة، ويتقن فن الجري عند استشعاره لانقلاب الموازين ضده، يجيد أيضا فن المسكنة والأرنية عند وقوعه في قبضة من لا يرحم.. صورة الصنایعی المصری المتفانى فى عمله ليس كسبا لرضاء معلمه صاحب الشغل بل بوازع من ضميره طلبا للقيمة الحلال المغموسة فى العرق والشقاء، ذلك أن أوضح ما فى جبهة فؤاد المهندس ذلك الجبين العرقان على اللوام، إن أردت مثالا واضحا على ذلك التعمير المصرى الشهير: "عرق الجبين" فهناك جبين فؤاد المهندس أوضح مثال على من يأكلون اللقمة بعرق جبينهم حقا، فالوقوف على خشبة المسرح ليال بطولها ملئة أربع ساعات كل يوم يجار من أعمق أعماقه ويتقافز ويمشى فوق جبال الأعصاب على صراط مستقيم ليس بالأمر السهل خاصة بالنسبة لفنان كفؤاد المهندس لا يقبل التهريج ولا الترخص فى فنه ولا بد أن تمر جملة الحوار على غرفة المراقبة الحسية لتختم بخاتم الشعور الصادق ثم تمر على أروقة الدماغ لتصفيتها من شبهة الإرتجال وتحميلها شحنة الرأى الإنتقادی قبل نطقها.. صورة المدرس الإلزامى المصرى الشهير فى زمن القدسية العملية أيام كان المدرس رسولا وشهيدا معا، يلتزم جادة الصواب والمنهج العلمى والإخلاص فى أداء رسالته التعليمية بصرف النظر عن ضالة راتبه.. صورة الدعى المتفقهين بغير فقهنة بصرف جل اهتمامه فى قلوطة الحروف وتفخيمها عند النطق لإبراز المفارقة الجسيمة بين الحواء المعنوى والطق المضمخ فتفجر الفكاهة العميقة المبهجة، وقد برع فؤاد المهندس فى تجسيد دور المتحلق؟ منذ كان يقدمها فى برنامج ساعة لقلبك الذى كان بمثابة مدرسة فنية تخرج فيها ذلك الجيل للخضرم من مثلى الفكاهة عننا..

صور كثيرة - مصرية خالصة كلها - نراها على جبهة فؤاد المهندس المربوعة المقلوبة من أعلى كجبهة طفل ولید بنى عن شقاوة ضارية فى قابل أعوامه ..
عينان مرهقتان خلف عدستى المنظار الطبى السميك تضفيان على شكله فى حضور المنظار حالة علمية مهية لرجل أفنى بصره فى القراءة والدرس المتواصل ..
الواقع أن المهابة جزء أصيل فى هيئة فؤاد المهندس - لو رأيت دونه أن تعرف أنه يمثل وفوق التمثيل كوميديان متميز، لتخيلته أستاذ فى الجامعة يدرس مادة الرياضيات أو الكيمياء أو الذرة وربما تخيلته وكيل وزارة لإحدى الوزارات السيادية، أو حضرة المحترم بطل رواية نجيب محفوظ المسماة بنفس الاسم، ذلك الموظف المنضبط المتقانى فى انضباطه - ظاهريا على الأقل - وكل همه أن يحصل على درجة مدير عام فى المصلحة الحكومية التى يعمل بها.

لا غرابة ففؤاد المهندس نشأ فى بيئة منضبطة ، إذ هو من أسرة تنتمى إلى الطبقة المتوسطة الكبيرة .. فأبوه الأستاذ زكى المهندس كان موظفا كبيرا فى المجمع اللغوى ، كما أن شقيقته الكبرى صفية المهندس كانت من أوائل الأصوات النسائية التى قالت: هنا القاهرة فى الإذاعة المصرية فى بداية عصور نهضتها، وكانت من الجيل المحترم، الذى صنع نجومية المذيع الإذاعى، ووصلت إلى مرتبة رئيس الإذاعة قبل بلوغها سن التقاعد لكنها أبقت على التواصل الحميم بينها وبين جمهورها العريض عبر برنامجها العتيق عن المرأة. ولا بد أن فؤاد المهندس فى طفولته قد شهد حوارات كثيرة عن اللغة العربية وفقها وقضايا ومشاكل التعبير وتعريب المصطلحات والمفردات الأجنبية الوافدة مع الصناعات والألعاب المستوردة.

إن صوت فؤاد المهندس وطريقة أدائه ورصانة نطقه للعبارات كل ذلك يشي بأنه تربى تربية صارمة على الجدية والرصانة والإنضباط السلوكي، فمن أبرز ما يشع به هيكله الإنساني العام أنه ابن ناس طيبين مصروف عليه ثقله في المدارس والمعاهد - وهذا صحيح طبعاً، يؤكد أن الرجل دخل هذا الوسط الفني من أوسع أبوابه أى نعم، وتوفرت له الفرص الكثيرة - الإعلامية والفنية- إلا أنه ظل رجلاً بمعنى الكلمة يستقطب احترام الجميع، ورغم أن الكثير من الأشواك الناعمة الخفية كانت تحيط به ذات يوم، أقصد أشواك المنافسات التي تشعل فتيل الصراعات الرخيصة على النجومية حيث تستخدم فيها - أحياناً - أخس الأسلحة، فإنه والحمد لله قد خرج من هذه البؤر الخطرة نظيفاً طيب الذكر حسن السمعة، وإذا كانت الشائعات الشريرة التي تنتعش في الأوساط الفنية قد طالت الكثيرين بدون استثناء واستطاعت أن تنال من البعض فإن هذه الشائعات كانت تصاب بالكساح عندما تقترب من فؤاد المهندس فلا تستطيع دخول محرابه الذي أقامه لنفسه بكفاءة وعصامية. إن فؤاد المهندس لم يدخل إلى الفن بوساطة من أى نوع، إنما واسطته الوحيدة كانت موهبته الطاغية المتألقة، ولا يمكن لأى مدعى الإدعاء بأن وجود شقيقته الكبرى كرئيس للإذاعة قد أفاده أو جامله على حساب غيره، بل ربما كان العكس صحيحاً، بمعنى أن رئيس الإذاعة - وهو هنا من لحمه ودمه بمحض الصدفة- هو الذى استفاد من فؤاد، فطوال أعوام متتالية كان المسلسل الدرامى الرمضانى يضطلع بطولة الثنائى البليغ: فؤاد وشويكار. وحتى شويكار هى الأخرى قد استفادت من فؤاد، إنه أستاذنا بكل معنى الكلمة، وقد أصبحت لمحة لامعة لأن إشعاعه قد أضفى عليها صفة النجومية من قبل أن يقترن

بها كزوج، هى صحيح كانت فنانة مطبوعة وكانت مهيأة للنجاح لكن وجود فؤاد المهندس فى حياتها كان من حسن حظها إذ هو عَجَلٌ بنجاحها واختصر مسافة طويلة من المشوار الذى كان لابد أن تقطعه، ثم إنه كفنان مشع ذى قدرات استثنائية قد هيا لها فرصة التألق، لقد رفعها إلى مستواه، وأخلص فى توجيهها وترشيدها. تلك فى الواقع طبيعة فؤاد بالنسبة لكل من يعملون معه إذ يتبوأ معهم مكانة الأب والمعلم والصديق فيزيل من نفوسهم الرهبة والكار والشوائب النفسية ويسلط عليهم أضواءه فيصيروا جميعا فى أعلى درجة من الصفاء والمحبة والأريحية والتضافر.. هكذا فعل مع سناء يونس وشريهان ومحمود الجندى ومحمد ابو الحسن وإجلال زكى، وقبل ذلك مع عادل إمام، وبعد ذلك مع أحمد زكى وسلامة الياس وحسن مصطفى، والحق أن الذين شاركوا فؤاد المهندس سواء فى المسرح أو فى السينما مثل جمال اسماعيل وسيد زيان وفلوكس وعز الدين اسلام وغيرهم كلهم قد استفادوا من إشعاع فؤاد المهندس بشكل أو بآخر.

ينساب من بين عدستى المنظار أنف مبسط أشبه بيد الصلاة، أو يد الهاون، غير متسق لكنه مع ذلك لطيف، وإنسانى، ومحجب لعين من يراه..

فى هذا الأنف بعض سر فى الفكاهة عند فؤاد المهندس خاصة وأنه يستقر فوق حنك واسع يكاد اتساعه يأكل الصدغين عندما يتسم أو يضحك، إذ يبدو حنكه كفتحة الهاون النحاس، والأنف، أيد الهاون، مسنودة فوقها متأهبة للندق فى قاعة، حتى ليبدو الكلام وهو خارج من حنك فؤاد كمسحوق الكون ذى الرائحة النفاذة الفاتحة للشهية بعد أن طحنته يد الهاون مع الفلفل الأسود تمهيدا لرشه فوق طبق الفول المدمس بالزيت الحار والبصل الأخضر.

إن هذا الشكل الإنسانى الصرف لهذا الوجه، الغنى بتداعيات الصور الإنسانية التى يوحى بها ويعكس معظمها فى فنه، أعطى لفؤاد المهندس مساحة للحركة والتجسد والتنوع لم يحظ بها لنحبيب الريحانى رغم عمق الانسانية فى ملامحه، كلاهما فنان مطبوع، يعنى مولود من بطن أمه ليكون فناناً، وممثلاً على وجه التحديد، ولكن اختلاف الشكل والملامح والقامة كان لصالح فؤاد المهندس، ولسنا بالطبع فى مجال للمقارنة بين الموهبتين ولكن إذا كان الريحانى قد سخر موهبته الكبيرة للتركيز على شخصية الموهود المتحوس المشاغب رغم ذلك، حيث قدم عليها تنوعات كثيرة، فإن المهندس منح فرصة أعرض، حيث خدمته موهبته الكبيرة - إضافة الى شكله وملامحه الانسانية - فى تقديم ألوان عديدة من الشخصيات سواء فى المسرح أو فى السينما أو فى الإذاعة والتليفزيون

فكما أشرنا أنفاً فإن فؤاد المهندس ممثل أولاً، وكوميديان فوق البيعة، وهو ممثل قماش عريضة جداً، بمعنى أنها تتسع لنوعيات كثيرة من الأنماط الانسانية، وهى أفقية ورأسية معاً، بمعنى أنها تنفذ الى جذور الشخصية التى يؤديها فإذا هو يبرزها لنا من جذورها البيئية حيث نحىء الشخصية محملة بترائها البيئى ومكوناتها الإجتماعية والثقافية والانسانية وهو قادر على تمثيل الشخصيات المركبة ذات الأبعاد المتعددة، شخصية الموظف الكبير فى فيلم البية البواب على سبيل المثال، أو شخصية إكس أخطر رجل فى العالم، أو شخصية المحامى فى السكرتير الفنى

مخطيء من يظن أن فؤاد المهندس من مدرسة عبد المنعم مديولى، تلك التى عرفت باسم المديوليزم..

أنا شخصيا كنت أعتقد هذا الاعتقاد الخاطئ ذات يوم، ربما لأن فؤاد المهندس بدأ لمعانه الحقيقي في الفترة التي ساد فيها المد المدبوليزم وهي فترة قيام فرق التليفزيون المسرحية التي أُنحت لذلك الجيل فرص التالى. ولأن عبد المنعم مدبولى كان يمارس الإخراج المسرحى منذ انضمامه لفرقة المسرح الحر فإنه قد وجد ضالته فى فرق التليفزيون المسرحية. كان ممثلا فى الأساس ومخرجا، الا أن قيام فرق التليفزيون المسرحية أعطاه فرصة لنشر أسلوبه فى التمثيل الفكاهى باعتباره الوريث الوحيد لمدرسة من أكثر المدارس شعبية فى التمثيل المصرى: مدرسة على الكسار القائمة على الإرتجال والتجليات المفاجئة ذات التجليات التابعة من ظروف كل ليلة عرض. وكانت بوادر هذا الارتباط المدبولى بالمدرسة الكسارية قد ظهرت على استحياء فى اسكتشات برنامج ساعة لقلبك، حيث كان يقوم بكتابة معظمها لنفسه ولزملائه، تقريبا كان هو ويوسف عوف - يرحمه الله - العقل المدبر للكوميديا فى برنامج ساعة لقلبك، يكتبان لهذه الأنماط الثابتة اسكتشات تتحدد فيها المواقف: الفتوة والرغاي والفصيح والفهلاوى والفقيه وما الى ذلك. ولم يكن من الصعب اكتشاف المواهب القادرة على الإستمرار والصعود بين هذه الأنماط الفنية المتألقة، فؤاد المهندس وعبد المنعم مدبولى وعبد المنعم إبراهيم وأمين هنىدى وخيرية أحمد ورفيعه الشال، هؤلاء كان من الواضح أنهم على موهبة استثنائية بالنسبة لفرسان البرنامج، وهذا ما قد تأكد فى الواقع. ولقد استطاع مدبولى أن ينشر لونه الإرتجالي الكسارى القريب جدا من أسلوب القافية، لكنه نشره بين الشبان الجدد وبين بعض مجالييه. ولم يكن هذا جيدا، بل انزعج الجمهور

والنقاد من هذا التسبب وأطلق عليه النقاد لقب المديبوليزم على سبيل السخرية، وإنما الأنصاف يقتضيان أن نؤكد هنا أن لون عبد المنعم مديبولي لم يكف ليحيده أحد سواء، لأن موهبته التلقائية المتحررة من كافة القيود وفي مقدمتها قيود النص لم تكن تسأل حقاً إلا في الإرتجال القورى، وصحيح أن الذين مضوا فى ركابه يقلدونه لم يطاولوا قامته إلا أنه نجح فى خلق تيار أصبح جارفاً وشديداً الخطورة على المسرح الجاد.

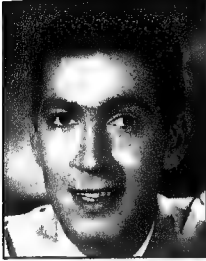
وما هكذا فؤاد المهندس.. لقد ظلمناه لأن تألفه.. لسوء حظـه ـ جاء ضمن سيطرة التيار المديبولي على الفرق الطالعة وخاصة فرقة ثلاثي أضواء المسرح. وحتى فى بعض المسرحيات التى أخرجها عبد المنعم مديبولي لفؤاد المهندس لحساب مسرح التليفزيون استطاع فؤاد أن ينجو بنفسه من براثن مديبولي، كانت نفسه مبطنة بقطيفة فنية سميكة كونت ما يشبه «الفلتر» الحساس تجاه التأثيرات الخارجية، وهذه البطانة هى حصيلة فؤاد المهندس الذاتية فى الثقافة والتجربة والولع بفن التمثيل الى حد التفانى فيه بروح صوفية صافية.

حقيقة الأمر أن نظرية الصوت والصدى تفسر لنا ما نراه من تميز لدى بعض الفنانين رغم أنهم ربما كانوا تعساء إعلامياً الى جانب تعاسة حظهم أحياناً، هناك مشهورون كثيرون جداً فى كل مجال، ولكن المتميزين قلة قليلة ويقول شاعر الإنسانية الأكبر والقطب الأعظم جلال الدين الرومى: الماء العذب والماء المالح متشابهان والفرق بينهما فوق. وما نحن نرى فى حقل التمثيل المصرى نجوماً حظوا بشهرة لم يسبق لها مثيل فى تاريخ التمثيل فى مصر، ويفض النظر عن أحجام مواهبهم فإننا فى التلوق المبدئى المباشر ندرّك لأول وهلة أن

فؤاد المهندس فى فن التمثيل صوت قائم بذاته وليس صدى لآى فنان سبقه. إن الصوت هو الفنان صاحب المفردات الخاصة، التابعة من آباره الخاصة، من تكوينه الذاتى الخاص، هو صوت لأنه مبتكر دائم، ولأن ابتكاراته فى يده، تضاف الى الرصيد العام للذاكرة القومية. أما الصدى فإنه الفنان الذى يشتغل بأدوات غيره ومبتكرات غيره ممن سبقوه أو عاصروهم، إن إطلقنا عليه لفظة الإبداع فإننا نحاول الحقيقة بل نعتدى عليها، فالإبداع الحق هو الابتكار على غير قالب سابق، أما إبداع الصدى فإنه اعتراف من مخزون المحفوظات، من بضاعة الآخرين

فى مسرحيات وأفلام المهندس لا يجرو على القول بأنه امتداد لفنان أو من مدرسة فلان، وهذا ما يمكن أن نقوله ببساطة عن الكثيرين ممن اشتهروا وتنجموا سواء من جيل فؤاد أو من الجيل التالى، نستطيع القول ان هذا الممثل من مدرسة عبد السلام النابلسى، وأن هذا امتداد للقصرى، أو ظل فى ظلال الريحاني، أو تقليد حديث لإلياس مؤدب.. الخ. الإ فؤاد المهندس، عود سرح، مستقل الشخصية، يمضى الزمن ويدور دوراته كيفما شاء، وي طرح فى كل حقبة من حقبة أجيالاً تلمع وترتع على القمم، ولكنها ومهما سحقت بسبب أو بأخر، مهما تنوعت وتلاآت فإنها لن تطفىء لآلة فؤاد المهندس التى سكنت ذاكرة الوجدان المصرى وصارت بعض روحه التى تبقى، أبداً، محفوظة بالكلتها على مر الأزمنة.

المـرح



منير مراد

مثل الكأس وجهه، مثل كوب
من الحليب مخلوط بالشاي
فهو وجه صبوح جداً، رائق
جداً، بشوش جداً.



مخلدة من الشعر الأسود اللامع الناعم
كالحرير تبدأ من فوق الجبين في تكور خفيف
لتمتد مستقيمة كمسند مقعد فرعوني، حتى
مؤخرة الرأس حيث تهبط في انسيابية ناعمة إلى

أسفل الرقبة كشعر الأسد. ثمة فلق كفلق الصبح يخرط الشعر من الجنب الأيمن
في أخلود قصير يهبط منه الشعر مغطياً الأذن يكاد يخفيها، وبقايا سالف قديم
على تخوم شحمة الأذن.

الجبين تحت قبضة الشعر ضيق كشریط ضوء النيون يتلاقى مع حافة قبعة
الشعر حاجبان رفيعان كعقري الساعة عند الثالثة إلا ربع. تحتها عينان ضيقتان
نفاذتان، يشع منهما نبلٌ فياض بالعاطفة تنضح رقة ودماً وتواضعاً وتعكس
حباً غامراً للحياة وللشعر، تعكس كذلك رغبة دائمة في التأمل الهادئ اليقظ.
عينان كعيني السمكة، فيهما تحت الموج الهادئ قلق رزين، وانشغال
وتطلع نحو آفاق سامقة.

ينبعث من بين الحاجبين أنف قائم ملتبس كأصبع ممدود يشير إلى الأفق.
الأنف معقوف عقفة حادة. ما بين العقفة والحنك مساحة كأنها جبين ثان.
أما الحنك نفسه فلا هو بالواسع ولا بالضيق، أقرب إلى عروة للعطف
منسوجة بخيوط قرمزية دقيقة.

ذقن كفنجان القهوة الصيني، والفكان هما الطبق الموضوع فوقه الفنجان. حتى
ليدلو الأنف المشرع كأنه بزبوز الإبريق وقد ارتفع بعد صب الحليب في الفنجان.
في أريحية مصر العظيمة متسع لاستيعاب هذه الملامح وإن بدت
أجنبية الأصل. مصر هي الحاضنة التي ألقت ثديها لعشرات الألوف من
أبناء أوروبا الشرقية أتى بهم النخاسون ذات يوم بعيد، ليتحولوا بعد
الرضاعة إلى مصريين أصلاء. تضعب شرقية الملامح في هوية مصرية
واضحة وضوح القمح والورد البلدي.

إنك لو وضعت الملحن منير مراد بين ملايين الأوروبيين البيض مثله وطلبت
من فاحص أن يشير لك على المصرى فيهم فلن تخطئ عينه منير مراد.

القوام فارغ، نحيف، رشيق، سامق كشجرة الكافور، وادع كغصن
الزيتون، رقيق كالنسيم، خفيف كالفراشة، خاطف كالضوء، صلب كفرع
السنت، ناعم كبشرة الطفل الوليد.

شخصية بسيطة، ساحرة، تستغرقك من أول نظرة، ودودة جداً، غنية بالعطاء
الإنساني، تنسيك أنها متتمة لأهل الفن مع أن الفن منشور على صفحة وجهه
بهذه الهارمونية الموسيقية المتصلة في ملامحه.

هو مع الناس من الناس بلا قناع فنى، بلا أى شعور بالنجومية كأن الشهرة لم تلمسه بسحرها على الإطلاق.

حتى وأنت تجالسه وتحادثه، إن لم تكن تعرف مقدما أنه الملحن الكبير منير مراد فقد تنتهى الجلسة دون أن يتطرق إلى ذهتك أنك كنت تجلس مع فنان غزير الإنتاج كبير الموهبة ذى شأن عظيم فى عالم الموسيقى والغناء وفن الإستعراض السينمائى.

تلك ميزة عظيمة نادرة، يحقق بها منير مراد فوائد جمة، له وللغير، فمما يفيد فى العلاقات الإنسانية أن نلتقى شخصا ودوداً تقضى معه وقتاً طيباً دون أن يحملك عبء نجوميته، فإذا بنفى عن نفسه النجومية فإنك حيثئذ ستكون على طبيعتك بغير تكلف أو افتعال أو محاولة للتجمل أو كسب الود أو المجاملة. وهذا فى الواقع مفيد له، إذ أنه سيتعلم منك أشياء وأشياء كان من الممكن أن تحتجب عنه لو أنك عرفت مقدما أنك تجلس مع نجم كبير. هو فى المقابل مستعد لأن تعامله باعتباره شخصا عاديا ليس له عندك أية حقوق أدبية، إلا أنه بأدبه ورقته وسلوكه المثقف سيجبرك على حبه واحترامه بمجرد النظر إليه. هو أيضا بنفيه لنجوميته قد أراح نفسه من صدام كبير يتعرض له النجوم عادة من عامة الناس خاصة أولئك المتشعلقين بحبال الفن وما يكاد الواحد منهم يلتقى صدفة بأحد النجوم حتى يرمى بثقله كله عليه.

معظم الفنانين المتمتعين بشهرة عريضة ينسون شخصياتهم الحقيقية خلف شخصية الفنان حتى وهم يحتكون بجماهير لا شأن لها بالفن والفنانين. النجاح الساحق يطمس شخصياتهم الحقيقية التى يجب أن يحرص الفنان على استقلالها

لكى تكون رقيقا على الفنان تشعره دائما بالمسئولية. وغياب هذه الشخصية يفسر لنا السلوكيات الخرفاء الجنونية التى يسلكها بعض المشاهير ظناً منهم أن شهرتهم كفنانين كبارا تفرض على الناس أن يغفروا لهم الخروج عن اللياقة وهذا فى الواقع غير صحيح. ولأن هذا غير صحيح فإن أمثال هؤلاء كثيرا ما يسقطون من شرفات عيون الناس، وسرعان ما تنفذ مواهبهم فى غير طائل.

منير مراد ليس من هؤلاء. إنه غط من الفنانين يحب شخصيته الإنسانية أكثر من شخصيته الفنية التى يعرفها الجمهور.

ذلك أن شخصيته الإنسانية هى الأبقى، وهى المصدر الأساسى للفنان، بل إن جودة فنه وعظمته مرهونتان بمدى ما فى شخصيته الإنسانية من صفاء، ومدى اقترابه كفنان من هذه الشخصية.

هذا النمط المنيرى المرادى يكون فنه دائما هو الأعمق، والأكثر أصالة فالفنان فى هذا النمط يلتقى إنسانيته فى لحظات كثيرة، يناقش كل منهما الآخر ويحاسبه حسابا عسيرا على ما ينتج وما يسلك وما يفعل فى كل شئ.

لعله من المؤسف حقا أن مثل هذا النمط لا يحقق قدراً كبيراً من الشهرة أو الانتشار على غزارة نتاجه وجودته. فى حين يحظى النمط المهيأص بكل الشهرة والانتشار على قلة انتاجه وفسولته، إذ هو يظل طول وقته يرتدى قناع الفنان ويشغل خادماً أميناً فى معية الشهرة، ليس فحسب لأن شخصية الفنان تطفى عليه طغياناً تاماً، بل لأنه - حتى مع الافتراض بأنه موهوب - يستمرى الاختفاء وراء قناع الفنان ليهرب من بعض المسئوليات وبعض التقاليد الاجتماعية ويمنح نفسه حرية أكثر جلالة وأحياناً أقرب إلى الوقاحة.

إذا أردت غطاً معاكساً تماماً لهذا النمط كارهاً له مستعلياً عليه فيجب أن تلمسه
في منير مراد.

هذا شخص محبوب على نكران الذات..

يبدو أن هذه الصفة كانت سمة مشتركة بين أفراد عائلته وهي من
العائلات الفنية الشهيرة جداً في مصر قدمت لفن الموسيقى والغناء أجل
الخدمات وأخلدها.

الأب هو زكي مراد قرأت عنه كثيراً في للمجلات الفنية الكثيرة التي كانت
تصدر في عشرينات هذا القرن كثيراً من الأخبار والموضوعات تبين أنه كان
مصدر إشعاع كبير جداً في عصره. كان عازفاً ماهراً على كثير من الآلات
الموسيقية الوترية، وحافظاً للتراث القديم. وكان ملحناً ومؤدياً، وممثلًا، وصاحب
صالون فني في منزله يؤمه عتاة الموسيقيين والشعراء والأدباء والمطربين والممثلين
والمخرجين والنقاد والصحفيين، فيعقلوا الندوات، ويستظهرون ما فات،
ويستطلعون كل جديد آت، تحركهم روح الهواية والعشق الأصيل للفن الأصيل.
من بين أبنائه الخمسة، نبغ كل من ليلى مراد ومنير مراد الأولى في الغناء
كأحسن مطربة تعلق بها الوجدان الشعبي تعلقاً منقطع النظير، والثاني في
التلحين، وبخاصة تلحين الاستعراضات، والأغنيات الرشيدة البهيجة التي تجدد
شباب القلب وتعيد الإنسان طفلاً تواقاً إلى الفرح.

ألحان منير مراد لعبد الحليم حافظ وشادية وبخاصة، ومعظم المطربين
والمطربات بعامة تمثل ركناً هاماً جداً في بناء الوجدان الموسيقي المصري،
تربى فيه عديد من الأجيال.

أقول إن صفة نكران الذات لم تكن في منير وحده، ولا في ليلى وحدها، بل كانت فيهم جميعاً - أقصد العائلة كلها.

في أوائل الستينات، وفي مقهى نجيب الريحاني بشارع عماد الدين، عرفني صديقي السيناريست فتحى زكى - المقيم حالياً في أمريكا - على صديق اسمه ابراهيم مراد؛ أصبحت التقيه كثيراً على المقهى، وتأسرني دماثته ورقته وعظيم أخلاقه ورقى سلوكه، واتساع أفقه، وثقافته الفنية وحسه المرهف وذوقه الرفيع. مضت شهور طويلة عقدت بينى وبينه أواصر المودة حتى أدمنت الحديث معه والاستماع الى ملاحظاته ووجهات نظره فى الأدب والفن والحياة والناس. وكان يعرف أننى مشروع كاتب، لكنه كان يعاملنى باعتبارى كاتباً، ويخاطبني كما يخاطب نجيب محفوظ ويوسف إدريس واحسان عبد القدوس ويحيى حقي، ويقول لى : حضرتك، ولو سمحت لى، وإن أذنت لى، مع أننى أصغر منه بعشرات السنين. أحببته حباً كبيراً، وكنت أنظر الى جماله الخارجى باعتباره شيئاً مبهرًا، لكننى عبر الاحتكاك به تبين لى أن جماله الداخلى أكثر إبهاراً وعمقا. وذات يوم كتيب فوجئت - لدى دخولى المقهى - بصديقى فتحى زكى ينخرط فى البكاء وحوله رهط من الداعمين اكفهرت وجههم. سألت عن الخبر، فقال فتحى : ابراهيم مات بالسكتة القلبية. قلت له : ابراهيم من ؟ قال : ابراهيم مراد، فانفجرت فى البكاء بحرقة. وحينما توجهنا لتأدية واجب العزاء فوجئت بأن صديقى الراحل شقيق لكل من ليلى مراد ومنير مراد. أذهلنى الخبر ودهشت كيف أن الراحل يجالسنى طوال هذه الشهور ولا تصدر عنه مجرد إشارة - ولو من طرف خفى - إلى صلته بهذه العائلة الحميمة.

كذلك كانت شخصية منير هي الأخرى..

لم يكن يحس أنه في حاجة إلى شئ يتفاخر به أو يستمد منه الشعور بالأهمية حتى لو كان هذا الشئ هو فنه نفسه.

كان قليل الحديث عن نفسه عن فنه. فإن دعى للمشاركة في حوار إذاعي حول قضية من القضايا أو أمر من الأمور حصر حديثه في النقطة الأساسية، فإن عرج الحديث الى فنه تجاوزته الى الحديث عن فن الآخرين.

لم يتل منير مراد حظه من التقدير أبداً. وقد مات وهو يخطو الى العام الستين من عمره دون أن يتوقف عن الإنتاج لحظة واحدة. تمر شهور طويلة وأحيانا سنوات لا يقرأ خلالها اسمه ولا يشاهد صورته في الصحف بل ولا يسمعه رغم أن التلفزيون والراديو لا يكفان عن إذاعة أحيانه ليل نهار، فالعجيب أن برامج التلفزيون بالذات طلعت منذ سنوات طويلة في مظلوع غريب، إذ تقدم الألمان باسم المطرب فحسب دون ذكر لاسم المؤلف والملحن!! ربما بدافع الإستسهال وربما لعدم معرفة المعلنين والمذيعين.

مع ذلك لم يكن يتأثر أو يفقد شهيته للعمل كلما واثته فرصة. وقد انتابته في سنواته الأخيرة حالة من التجهم والرغبة في العزلة توحى بالعزوف عن الحياة وعدم الإنفتاح على الآخرين.

يميل بي الظن .. وبعض الظن إثم - إلى أن حالة التجهم التي أصابته في أيامه الأخيرة كانت - ربما - تعاطفا مع شقيقته ليلى مراد، التي طاردها الإشاعات المغرضة في أواخر عمرها بسبب الإدعاءات الصهيونية التي لمجحت في اختراق بعض فئات المجتمع المصري بفرية تستهدف اقتلاع ليلى مراد من

جذورها المصرية الضاربة فى أرض مصر وتجنسها - ظلماً وافتراءً - بالجنسية الإسرائيلية رغم اسلامها وعكوفها على الصلاة وقراءة القرآن. وتلك شائعة قديمة كان لها كبير الأثر على لىلى مراد نفسها ربما تسببت فى وقف نشاطها الفنى تماماً رغم سعيها الحثيث لدى جهات الإنتاج الفنى لاستئناف نشاطها بعد أن نفرغت قليلاً لتربية ولديها. والحق أنه لم يكن ثمة موقف رسمى تجاهها بدليل أن منير مراد - فى عز انتشار هذا اللفظ - كان يمثل حضوراً قوياً فى أجهزة الإعلام المصرية وكان دائب النشاط يلحن لعبد الحليم حافظ وشادية وصباح ومحمد رشدى. إلا أن ما أصيبت به شقيقته من تعطل شبه اجبارى قضى عليها وعلينا بالحرمان من أعظم الروافد الغنائية المصرية، لا بد أن يكون قد أصابه بكثير من الكآبة والإحباط.

على أن المرجح لدىّ هو أن رحيل المعتدليب عبد الحليم فى هذه السن المبكرة قد أصابه بحزن عاصف. لقد كان صديقاً حميماً له، ويموته شعر منير مراد --- مثلما شعر الموجى والطويل وبلغ - أن قيثارته قد منبت بأنات الجوى والعذاب: مهما يكن من أمر فإن صرّح الغناء المصرى الحديث ما كان ليكتمل بناؤه إلا بوجود ملحن كبير كمشير مراد، باعتباره نوعية خاصة جداً فى التلحين الحدائى.

كانت ألحانه تتمتع ببلاغة موسيقية تنسرب إشعاعاتها إلى كافة الوجدانات الشعبية. يستطيع كل لسان أن يرددها ببساطة وسلاسة. هى ألحان من نوع السهل المنتع، تبدو لأول وهلة أن مبدعها لم يبذل جهداً كبيراً فى بنائها والواقع أن ما بذل فيها من جهد فنى كان أقوى من أن يظهر، فالصنعة عند الفنان العظيم تختفى لتظهر الجماليات الخالصة.

كان قادرا على استبطان الإيقاع المباشر الذى يأخذ طريقه الى الوجدان مباشرة بدون تزويق أو إيهار، بدون حاجة إلى تراكيب غير أصيلة غير ضرورية.

إن الصياغات اللحنية لمنير مراد كانت تستعمل نفس المقدرات التى يستعملها كافة للمحنيين، إلا أنه كان على ذوق حدائى رفيع، يشبه فى تطوره تطور فن الكتابة العربية، فمثلها تخلص الأسلوب العربى الحديث من الإطناب والسجع والمحسنات البديعية والعبارات الإنشائية المصكوكة سلفا بما فيها من سقم وقصور خيال، تخلصت الألحان عند منير مراد من الترهل الموسيقى، ومن التثرثرة، والتكرار الممل، والتطريب الأجوف، والسلطنة الكاذبة، حيث يصبح اللحن تشخيصا لحالة شعورية صادقة وأثيرة، لا يرى فى الحياة إلا جانبها المرح.

ذلك أن روح المرح المبسوثة فى اللحن تؤدي إلى هدملة الأعطاف وفك العضلات العصبية المشلودة وتفتيح المسام النفسية على هواء نقى منعش. حتى الأغنيات ذات الطابع الحزين، كان المرح يعمق فيها الشعور بالحزن ولكن فى اتجاه الضوء والإنفراج، ليس حزن فريد الأطرش الفاجع الذى يحب من غير أمل، بل هو ذلك الحزن الشفيف الذى يتدلح مع النغم إلى غير عودة وإن بقى النغم فى الصلور يهذر إلى ما لا نهاية.

من المقدرات الموسيقية القديمة تتشكل عند منير مراد جمل موسيقية جديدة كل الجدة، مضمونة الوصول الى القلوب كضحكة الطفل. هل ننسى أغنية شادية البديعة : «يا دبلة الخطوبة عقبالنا كلنا، كم جيلاردد هذه الأغنية واستعذب لحنها البسيط المعبر؟ كذلك أغنية : (سوق على مهلك سوق) وأغنية (خمسة فى ستة بتلاتين يوم)، وأغنية (واحد اتنين).

لقد لعب منير مراد الدور الأكبر فى تشكيل الشخصية الفنية لصوت المطربة شادية بوجه خاص، جعل من صوتها معادلة صعبة تجمع بين البساطة والعمق.

كذلك ساهمت ألحانه فى تشكيل العديد من الأصوات التى لم تكن قد اكتملت تماماً قبل وصولها إليه. إنتشرت ألحانه على أصوات تسعين فى المائة من مطربى مصر والعالم العربى.

من أبرز تميزاته أنه لم يكن يبنى لجاحه على صوت المطرب إنما كان يعطى صوت المطرب بعداً جديداً يربطه بالغناء العالمى الحديث ويثبت أقدام هويته العربية.

وفى ألحانه الكثيرة جداً لعبد الحليم حافظ استطاع أن يحتفظ بالشخصية المستقلة للحن ولشخصيته الفنية. لقد كان عبد الحليم ذا صوت متفرد وأداء خاص إرتبط فى مسيرة حميمة بالحن كل من الموجى والطويل وبلغ. وكل من لحن لعبد الحليم أجتهد أن يجعل منه مطرباً بشكل أو بآخر، إلا منير مراد، جعل منه شادياً مترنماً بأنشودة للمرح والبساطة. هل ننسى أغنية : (دقوا الشماسى) أو أغنية (وحياة قلبى وإفراحه) أو أغنية (باحلم بيك) أو أغنية (أول مرة تحب يا قلبى)، أو أغنية (بكره ويعله)، أو أغنية (ضحك ولعب) الخ

إنك ما أن تسمع هذه الكلمات حتى ترى نفسك فى الحال منساباً مع أنغامها. حقاً لقد أثبتت ألحان منير مراد أن الشجن رافد للمرح، والمرح سبيل للتعمق فى استقطاب المشاعر الإيجابية.

حرفوش من قاع المدينة



عادل إمام

محصر غنية فى كل شىء..

فبقدر ما ينطوى تاريخها

على الحزن فان فيها الكثير

من صناع الابتسامة ولكل

عصر ظرفاؤه ومثلما تهتم

محصر بالتاريخ لأبطالها

ورجالها الأقداد، فإنها تهتم

أيضا بظرفائها وتؤرخ لهم

وخيرى شلبي يقوم بهذه المهمة فيقدم لك سلسلة من

ظرفاء جيله فى كافة الميادين.



على الخطوط الخفية الفاصلة بين البؤس والسعادة تقف ملامح وجهه.

يختلط عليك الأمر حين تراه لأول مرة دون علم مسبق بأنك أمام الممثل

الفنان عادل إمام: صورة يتيم لطيم لم يعرف دفء الحب أو السعادة فى

حياته. ان عوج رأسه الدقيقة وضغط رقبته القصيرة بين كتفيه النحيلتين خيل

إليك انه مضروب لتوه، انه أكل علقه ساخنة من زوجة الأب القاسية اهانته

حتى التضاع. فان عدل رأسه ونظر فيك خرجت من عينيه نظرة استعطف

شقية فيها من الغلب قدر ما فيها من تدلل. تتغير نظرتك فى الحال. تتوقع انه

وحيد أبوين فقيرين هو قرّة عينهما ومصدر عذابهما في القاع البعيد جدا من عينيه بطانة من الختان الانساني لها ملمس الحرير الطبيعي الثمين، غير انك لاتلمسها إلا إذا دقت النظر في عينيه ودقت في فهم شخصه. ان جالسته برهة وجيزة جاءك احساس عظيم بالمودة نحوه. أما ان أطلت الجلوس قليلا فلا بد أن يدهمك شعور بالرغبة في المكوث معه طويلا والرغبة في المقامرة بوقتك مهما كان وراءك من مشاغل.

سخى الوجه والعاطفة أبيض القلب واسع الصدر نشيط الخيال ذكى الطبع منقلت العيار إذا ما توهج لايحضره الوهج إلا في لحظات حبية معينة هي على التحديد تلك اللحظة التي يحس فيها انه قد التقى مع جمهوره الحبيب. كنا أبناء جيل واحد وظروف اجتماعية واحدة ومناخ ثقافية واحدة، وكان لكل منا حبيبة معينة ذات وجود حقيقى معين وان لم تكن بالضرورة مجسدة في صورة انسانية، وكانت حبيبة عادل امام ونحن نتصعلك في حوارى الحلم وتلكأ عند منعطفاته هي اللحظة الحبية العظيمة القادمة: لحظة العناق التي سوف تجيء وتربط بينه وبين الجمهور المتلقى، لحظة يحس بكل صدق ودونما أى ظل من ادعاء ان الجمهور يحبه ويطلبه ويخطب وده، لحظتها سوف يقنى نفسه في حب هذا الجمهور حتى يرضيه كامل الرضا.

للمحظة التوهج في شخصية عادل امام طقوس تشبه الطقوس السحرية، انه لا يحترف التمثيل وان كان قد ملأ الدنيا أدوارا وأفلاما، انما التمثيل عنده هو لحظة التوهج سواء على مسرح الصالة فى التياترو أو على مسرح الحياة. والجمهور تبعاً لذلك ليس جمهوراً بالمعنى التقليدى الذى نفهمه، انما

الجمهور في نظره وفي اعتقاده مجموعة من الأصدقاء جاءوا يسهرون معه ويبادلونه المشاعر الطيبة والسهرة سمر بين أصدقاء حميمين كل ما هنالك أن القعدة توسعت قليلا وهاجت قليلا وهاست قليلا ومع ذلك لا بأس اكراما لحاظ المناسبة، وكل حفل في كل يوم هو مناسبة لاقامة هذا الفرح الشعبي الهائض الزائط، مناسبة ماذا؟ لتكن أى مناسبة، اننا أولاد بلد وفي طبعنا خلق المناسبات للفرح بأى شكل، كلنا حلوين بالصلاة على النبي وما نكاد نصدق وجود فرح في الحلة حتى نتحزم وننبرى رقصاً وتنكيتاً ودرجة للمساء السعيد بين الحضور، لتكن المناسبة ان يوماً من عمرنا قد مضى في سلام وان يوماً جديداً قد أقبل..

وهكذا فان عادل امام وهو مقبل من وراء الكواليس لا يكون ذلك الممثل التقليدى النجم الذى يجيء متوقعا التصفيق فيمارس الانحناء في دماثة وروصانة وتواضع وما إلى ذلك. انما يدخل عادل امام يجبر ساقيه او يحجل او يتسلل كأنه كان معنا قبل برهة، كأنه عائد من المطبخ أو من دورة المياه أو من حجرة النوم، لكن اشعاعه يكون قد سبقه، وفعل فعله في أفئدة المشاهدين ووجدانهم، فما ان يتجسد أمامهم حتى تحدث الانفجارية السحرية التى يطلقها جمهور الليلة تلقائيا لتنبئ عن نوعه وتشئ بمعذنه الحقيقى، هنا فقط تتحدد نتيجة اللحظة، يتم العناق أولا يتم. فى معظم الأحيان يتم بنجاح لأن فى عادل مقدرة على ردع الجمهور الفارغ الغوغائى، لا بصفاقة أو جلالة النجوم اللامعين، ولكن بابتلاعهم فى جوفهم وتحويلهم إلى مصدر للابداع الفورى دون أن يخرج عن اطار

المشهد المرسوم الذى يتحرك ويدع فى نطاقه، فاذا تناولت الغوغائية فان الجمهور كفيل باسكاتها.

ينابيع الالهام فى نفسه لاتب أن تكون مأجورة، انه ليس أراجوزاً يبيع الضحك لمن يدفع انه حتى ليس فناناً محترفاً انما هو فرفور. هو الجانب الضاحك فينا كلنا، وحين ينجح الجمهور فى اعطائه هذا الشعور فكأنه يمد أصابعه عن بعد ليفتح فى شخصه صنابير الكوميديا فتندفق بلا حساب.

عارى الأعصاب كالأسلاك الكهربائية العارية، الويل لمن يلمسها أو يقبض عليها بغلظة أو خشونة. جوهر الأمان الوحيد كامن فى شخصه هو، وهذه مقدرة يحسد عليها. إذا عرفت هذه النقطة فى شخصه فاطمن غاية الاطمئنان وانت تحتك بأسلاكه الكهربائية العارية، انه قادر على أن يقطع التيار الكهربائى من نفسه عند أول بادرة تؤذيك، أنصحك بالوقوف على الخشب وأنت تعاشره أو تتعامل معه، والخشب الذى أقصده هو أن تكون نفسك تجاهه مبطنة بالحب الحقيقى والاخلاص الحقيقى والصدق الحقيقى.

كان طالباً بكلية الزراعة فى أواسط الستينيات وكنت أتمسح فى بلاط صاحبة الجلالة السلطة الرابعة. وكنت مفتون بشخصه قبل أن أراه على خشبة المسرح فى أى عمل، انما كانت تجمعنا الصعلكة فى قاع المدينة زرافات ووحداً كما يقول البلغاء، وكان ثمة خيط سحرى يجمع بيننا فى شعور واحد هو السأم. فمن مميزات جيلنا أن مجاميعه كانت تتلاقى وتتمازج فى بؤرات شعورية وفكرية متعددة، فكانت المجموعة من الأصدقاء تضم المؤلف والممثل والرسام والصحفى والمصور والعامل ومن

لامهنة له، نعم كانت تجمعنا اللقاءات المتعددة بخشصيات نجها ونجالسها ونحن لانعرف أى عمل بالضبط يعملون ولكننا تمنحهم شرف الجلوس معنا لانهم يحسون بنفس أحاسيسنا ويشعرون بنفس مشاعرنا وخيالهم يناطح خيالنا. وكانت دائرة الأصدقاء تضيق شيئا فشيئا حول عادل حتى باتت منحصرة فى صديق عمره وصباه «سعيد صالح» وبعض الذين لم يقدر لهم اللسان مثل «ماهر طيخا» رفعت شلى « وآخرين لانحضرنى أسماؤهم أو ذكرياتهم.

ولكننى أتذكر بكل وضوح ان «شلة عادل وسعيد» كانت أشقى الشلل فى الوسط الفنى على الإطلاق، ومجموعة غريبة من الشبان لايسلم أحد من كبراج لسانهم أو حرقة تعليقاتهم. وحيث كانت بعض الشلل الأخرى تنفر من شلة عادل وسعيد بسرعة كانت الابتسامة الخبيثة تعتل نفسها بداخلى لاحساسى بأن كل من ينفر من صحبة عادل أو سعيد إنما هو شخص سقيم الخيال بارد العقل متشنج، نعم فان خيال عادل يصل عنده بذروه السخرية أحيانا إلى حد الشيطنة، حتى ليخيل إليك أن الذى ينتقدك هذا النقد المرير الساخر هو الشيطان بعينه وإلا فكيف عرفت أنك تفكر فى كذا وتخفى فى سريرتك كيت وكيت، إذ هو يتميز عن أبناء جيلنا بميزة فريدة هى اضحاكك على ما فى داخلك أنت لا على أشياء من خارجك، أبدا لاينحط بموهبته الغنية إلى مستوى التريقة على عيب جسمانى أو خلقى إلا على سبيل المداعبة الشخصية التى لانجرح صاحب الماهة بقدر ما تظهره من الاحساس بمقدتها.

كان «خصومه» من جيلنا - وهم بالمناسبة لوجود لهم الآن فى حياتنا الفنية - يزعمون أنه مغرور وانه لن يكتب له النمو أو البقاء طويلاً على خشبة المسرح. لكنه تحداهم وأصر على الاحتفاظ بخشبة المسرح رغم انفتاح السينما والتلفزيون أمامه، ذلك ان خشبة المسرح هى ساحة التحدى الحقيقى هى ساحة انهزال بالنسبة لآى فارس يريد أن يظهر فروسيته، وصالة المسرح فرس جامع متوحش لا ينجح فى شد لجامه إلا كل فارس مدرب قوى.

فروسية عادل استقاها من الحرافيش - أى أبناء الشعب المصرى فى الأحياء الوطنية المكتظة بالسكان، الناس الذين لا يملكون إلا الستر والجدعنة، وروقان البال، يقولون للأعور أنت، عدم المؤاخذه - وفى عينه - أعور نعم، قل له فى وشه ولا تغشه، لكن الحرفوش المصرى أبداً لا يقولها هكذا، انه يقولها دون أن يقولها، فانت عدم المؤاخذه عبارة تكفى، وان لم تفهم القصد فلغة أخرى بعبارة ذوقية، فان لم تسقط الغشاوة عن مخ إلا بعد فالذوق فى الحديث يصل إلى قمته، لكن السخرية هى الأخرى تكون قد وصلت إلى قمته، ان الحرفوش الذى حرمه التاريخ حق التحدث بحرية ووضوح استعاض عنها بقدرته على الأيحاء والتلميح واللعب بالألفاظ والعبارات. ومن هنا نشأ أسلوب اتفاقية الذى درج عليه المصريون وصار ملمحاً مميزاً فى تركيب الشخصية المصرية، ولأن العصور الحديثة قد أتاحت لأبناء الحرافيش المعدمين فرص التعليم والصعود إلى صفوف قيادية فى المجتمع فان الواحد منهم مهما

علا مركزه أو طبقته أو منزلته فان القافية لا تتركه، لابد أن يتخذ منها أسلوب للتعبير عن نفسه أو عن موقفه فى لحظة من اللحظات، أن يتبادل معك التلميح الساخر الذى هو فى الظاهر مادة ضحك وفى الباطن شفرة يقال بها معان ومضامين مختلفة.

أعجب لدقة الشعب فى اطلاق اسم القافية على هذا الأسلوب بالذات من التعامل الاجتماعى، انه تفكير حرافيش مجبض، فلقد تعود الحرافيش - وهم يخدمون الطبقات الحاكمة والمتصدرة - ان يستمعوا إلى نواذرهم وثقافتهم، وقد استمعوا إلى الأشعار العربية، وعرفوا أن براعة الشاعر تكمن فى احتفاظه بالقافية مهما طال نفس القصيد، تكمل براعة الشاعر حين يكون طويل النفس بقافية مكينة وليست مجرد ألفاظ متشابهة تعطى نفس الايقاع، ان القافية هى اللفظة المكونة من نفس الحروف أو معظمها ولكنها تقول شيئاً جديداً فى المعنى يضيف إليه ويوضحه بجلاء ووهج. الحرافيش المصريون فهموا سر قافية الشعر على حقيقتها، فامتلكوا قدرة أعظم الشعراء على ممارسة سر القافية ولكن فى غير الشعر، فى أسلوب من أساليب التخاطب اليومي الساخر، مارسوه باقتدار وعظمة حتى صار من الممكن أن يتبادل اثنان من الحرافيش قافية يظنها عليه القوم رطانة بغير معنى وهى فى الواقع حوار حى وساخن ويجوى عشرات الأفكار والمعانى الرقيقة المستوى ولكن لا يفهمها حق الفهم سوى الحرافيش من أمثالهم، ثم ان المجتمع المصرى كان يتوسع بشكل مذهل بفعل الهجرات والغزوات فكان عدد الحكام يتزايد ليتضاعف بالمقابل عدد الحرافيش،

وأصبحت القافية أسلوباً لا يتقنه سوى الأذكياء، وأصبحت تقام له السوامر والجلسات الخاصة، لأن الحرفوش أو الفرفور أو المسخة كان ولا يزال وسيظل ينوب عن المقهورين فى التعبير عن آرائهم الخفية والتنفيس عن مكبوتات القهر فيهم، وقد يضحكهم على أنفسهم، ولكن الفرفور الذكى المثقف الذى تطور مع العصور فى شخصية عادل امام قد يضحك الناس على أنفسهم ويمسخرها ولكن بالشكل الذى يسلخ وجه الأغبياء والمتسلطين والمخريشين ومدعى العبط على الهبالة، أولئك هم أعداء عادل اللداء، يدعى الهبالة مثلهم، يستعير شكلهم ويظهر به على الخشبة ليمسخرهم ويجسد هم أمام الجماهير تجسيدا كاريكاتيرياً لاسما لاهيا. ربما كان لنجاح عادل فى هذه المهمة دخل فى نشر نموذج العبيط المستعبط ظناً بأنه هو الآخر كوميدى يبعث على الضحك، ولكن المسئولية ها هنا تقوم على المجتمع لا على الفنان، ثم ان الشخص الذى ينقل بدون وعى يعتبر غيباً ويستحق مزيداً من السخرية.

خشيتى القديمة على عادل تبعثها الذكريات الآن، فلقد كان يحاول ان يثبت لنفسه مكاناً فى عالم حافل بالنماذج الناجحة لمجاًحاً مطلقاً ومذهلاً نغم فحقل التمثيل عندنا كان زاخراً بأهل الكوميديا فكيف لمثل هذا الشاب الحدث ان يجد لنفسه مكاناً مميزاً بينهم؟ وكانت الحية التى وقع فيها معظم أبناء جيلنا هى أحد وجهين للنجاح، أن يقلد جيل الريحاني وعلى الكسار، وكلاهما حرفوش أحدهما بائس والآخر فرفور صريح لا أسلوب عنده غير القافية الصريحة المباشرة.. أو ان ينساق وراء تيار

مدرسة جديدة كانت قد بدأت تلمع هي مدرسة ساعة لقلبك التي تعتمد على الاستكشاثات القائمة بين أنماط ذات سمات خلقية وسلوكية معينة كالرغاي والفشار والخوافة والفصيح والفقيه وما إلى ذلك. وكانت «الطبيعة الاستكشائية» - ان صح التعبير - قد سيطرت على كل لمجوم ساعة لقلبك الذين لمعوا فى أواسط الستينيات وما بعدها وصارت لهم فرق خاصة لاتعتمد سوى النجم والجميع حوله سنيدة، لكن كل أولئك السنيدة كان منظرهم كالأنفدية الذين يمشون فى مواكب الجنازات بالأجر، وكان مجرد التنكيت والاسفاف هو النعش الذى حمل كثيراً من ممثلى الكوميديا إلى تراب النسيان.

ذكاء عادل أنه تمرد على مدرسة الريحاني وعلى الكسار - أى جانب البؤس الساخر وجانب القافية المباشرة - وانفصل كذلك عن مدرسة ساعة لقلبك فلم يقع فى خية الاستكش وان تأثر بأسلوب اداء الاستكش يستخدمه عند اللزوم، واختار أسلوب التداعيات، وهو أسلوب أرهص به ناس من الجيل السابق لجيله ولكنه قام بتأصيل هذا الأسلوب حتى أصبح علماً عليه، فهو قد طور أسلوب القافية الذى استعاره من حرافيش مصر وفرافيرها، إلى أسلوب التداعيات الحرة، يكون المشهد المسرحى المؤطر بشكل معين يخدم أحداثاً درامية معينة مجرد مناسبة لكى ينطلق منها خياله هو، الذى يضيف بالقطع إلى حصاد العمل اضافات براءة ذكية، فمثلما كان نجم القافية القديم لا يترك اتفاقية حتى يستنفد كل مدخراتها من ألفاظ صالحة للتلاعب، ترى عادل امام يفعل ذلك مستفيداً به فى

أسلوبه الخاص أسلوب التدايعيات، الموقف الذى هياه المؤلف لقول شىء، حين يصطك هذا الشىء بخيال عادل تحدث انفجارات شيطانية مشمعة كلها فى نفس الاطار وكلها يغذى شعور المشاهد بالتفوق حتى يفرغ ما فى حوزته من ضحك، لغته فى التدايعيات ليست الألفاظ - فالألفاظ لغة القافية - أما لغة التدايعيات فهى الصور، صور متلاحقة نابضة بالحياة والسخونة، ربما تمثلت الصورة فى تعبير واحد، أو نكتة عابرة، أو لمحة ذكية، وهو يوحى بعشرات الصور المألوفة لمجرد أنه ينطق ببعض العبارات كما ينطقها بعض البشر، أو يصبح بشىء فى مقام ما كما يصبح ناس معينون فى مقام آخر. رغم ضيقى بمسرحية مدرسة المشاغبين وادانتى لها لما جنته على الواقع المصرى إلا أنها كانت ميلاد مدرسة التدايعيات بالنسبة لعادل امام. قد أراجع نفسى ذات يوم وأحب هذه المسرحية لهذا السبب وحده، ولكننى واثق أن حبيبى لعادل امام لن يرغمنى على النزول عن موقفى منها لأسباب لا يمكن تجاهلها.

استفاد «عادل امام» من الصعلكة فى قاع المدينة فاستعنت دائرة الكاميرا فى بصيرته الفنية وأصبحت قادرة على استيعاب الكثير من الوجود فى لقطة واحدة، ولأنه صادق فى تداعياته فانه يريك الوجه الآخر لك وللمجتمع بشكل عام.

الحلمبوحنة



محمد صبحى

الواد حلو التقاطيع
المسمسم أتعرفه؟ ذلك الولد
الذى يبدو أنه ابن ناس
طيبين لولا شقاوته، أوه،
تقصد ذلك المدعو، المدعو..
أه.. المدهش انك تتذكره
جيذا رغم انك تتعثر فى
تذكر اسمه كان شكله - من

فرط تميزه - يرفض كل الأسماء المألوفة، ويظل فى
مخيلتك محددًا مجددًا ناصعًا.. أن يعيش فى
مخيلتك لا يتركها إلا بعد وقت طويل.



الوجه الأبيض كالحليب مع قليل من الشاى، المستطيل فى عصبية محبوكة
تعلنك بأن عليك ألا تعارض منطقها على الإطلاق، ملامح تعلن عليك الحسم،
كأنها مصبوبة فى قالب من التصميم على فعل شيء غامض مجهول. الجبهة
ضيقة صغيرة شأن الجبابرة من قواد الجيوش الكبيرة، شأن مدرسى الخيول
والأسود، شأن فرسان مغوليين أو شراكسة يهبون عليك فجأة فلا تدري أمن
الأرض هم أم من السماء. عينان يشع منهما لهب أبيض كأنه شيب النشرات

البيضاء حول جمره متقلدة تظهر من خلالها بقعتان سوداوان هما بقايا فحم لم يحترق بعد وان كان فى درجة حرارة اللهب.

«الواد جاى يعمل علينا حلمبوحة».. هكذا يهمس البسطاء الطيبون فى أحيائنا الشعبية، مصحوبة بحركة دائرية من اليد حول الرأس. ان كنت من الحى أو من مثيله فلن تسأل ما معنى الحلمبوحة، ستعرف انك أمام ولد موهوب فى التأثير على الناس، استغل موهبته فى الاحتيال عليهم لمصلحته الشخصية. لكنهم رغم ذلك يحبونه. انهم ربما اكتشفوا حقيقته بادية فى بدء بل ربما أرخوا له العنان كى يمارس الاحتيال عليهم بكل حريته، لأنه سيتمتعهم بما يكشف عنه من مواهب وخفة دم كبيرة. معظمهم يجب أن «ياكل الأونطة» ويصدق ان الواد مزنونق فى موقف حقيقى وأنه يحتاج بالفعل إلى المساعدة فيساعده، وبعد أن يكتشفوا غفلتهم يصفقون كفا على كف ويضحكون فى ذمول ضحكا صافيا رائقا - مع أنهم كان من المفروض أن يزعلوا إلا أنهم يضحكون من غفلتهم التى استنامت تحت سيطرة هذا الولد الموهوب الذى احتال عليهم وأخذ منهم شيئا ما، أو ورطهم فى شيء ما، ثم أنهم يعتلون عن غفلتهم قائلين: أصله عمل علينا حلمبوحة!

أنظن أنك لاتزال فى حاجة إلى فهم معنى الحلمبوحة؟ انها واحدة من التعبيرات الشعبية التى يقوم الناس بنحتها من لغة حوارهم اليومي ويتخلون منها «تيمة» يتبادلونها وهى تحمل أكثر من مدلول، يفهمها كل واحد بشكل مختلف ولكن بمعنى واحد يمكن ترجمته فى كلام مفهوم. حقيقة الأمر اننا بتفسيرنا لمعنى كلمة حلمبوحة المستخلصة من قديم جدا فى لغة العامة فى أحيائنا الوطنية نكون

قد وضعنا أيدينا على غمط جليد من الظرف الشعبي تحلده هذه الكلمة، بمعنى ان الولد الذى ينبجح فى أن «يعمل عليكم حلمبوحة» هو الولد الذى يقيم لك سامرا بلا سامر، ويصنع من الحبة قبة، ويوهمك بما يريد أن يوهمك به فى سهولة ويسر دون أدنى مقاومة منك. الواد الحلمبوحة ضحكك على البقال وأخذ منه كذا بصنعة لطافة، هبط من جريرة ناكسى وطلب فكة ثم فعل بضع حركات ثم ترك السائق ملطوعا ودخل عمارة ليخرج من سلم الخدم فى شارع آخر. الواد الحلمبوحة أوقفنا عند ناصية وأوهمنا أنه مسافر ومحتاج لتذكرة السفر ولولا ذلك ما اضطر إلى بيع ساعته الثمينة فلما اشتريناها منه بشمن يخس اكتشفنا أنها علبة صفيح. الواد الحلمبوحة ليس شرطا أن يكون نصابا محتالا، بل شرطا أن يسمى لأى استفادة شخصية من ورائك بأى سبب، انما الحلمبوحة قدرة، أو لعلها موهبة يمارسها الشخص حتى لو لم يتفع بها، قد يكتفى بمسامرتك حول أمر من الأمور ومتهى لذته أن تدعه يتحدث ويسرح بك كيف يشاء فلا تقاطعه ولا تعترض على ما فى وصفه من أطناب وما فى حكاياه من تغريب ومبالغة تكاد تصل إلى حد المستحيل، فخياله خصب وهو لا بد أن يجد لخياله متنفسا. بعض الموهوبين من هذا النوع تجرفهم الحياة فيجلون للتنفس الوحيد لمواهبهم فى الجرائم للمحبوكة أو فى مجرد الاحتيال والنصب. وبعضهم تحكمه حواجز أخلاقية وتكبله حبال تربوية معينة فلا يجد لمواهبه الجميلة متنفسا إلا فى حكى التهاول والتصورات للدهشة ووضع نفسه فى مواقف خارقة. أما إذا قدر له أن يتعلم وأن يتتقن بشكل ما فانه من المؤكد يكون فنانا لامعا وشخصية بارزة فى المجتمع الفنى مثل الفنان الظريف محمد صبحى.

شخصية لاشك قادرة على أن تعكس كل هذه النماذج بجدارة وكفاية. وليس شرطاً أن يكون محمد صبحى قد عاش كل هذه الصور ليتمكن من أن يعكسها فناً. لكن شخصيته ويكل تأكيد حافلة بالامكانيات غنية بالصور. ربما كانت شخصية «على بك مظهر» ألحج شخصية مثلها فى التلفزيون، لأنها لقيت نجاحاً عظيماً فى شخصيته هو.. ومن المؤكد أن كل ظريف لامع له وجه آخر فى عالم التأليف. فإذا كان الريحانى - والقياس مع الفارق طبعاً - قد ألمع على المسرح كأحد الظرفاء الكبار فإن الظريف الكبير جدا الذى وقف وراءه وأعطاه غذاءه الحقيقى هو بديع خيرى، كذلك ثمة ظريف آخر يقف وراء نجاح محمد صبحى هو المؤلف الدرامى لينين الرملى، لم أعرفه حتى الآن ولكنى أعرف صديقى الكبير المرحوم فتحي الرملى وكان من خيرة الظرفاء واننى لأشعر رائحة ظرفه فى إنتاج ابنه لينين، هى جملة اعتراضية لا بد منها وهى ان دلت على شىء ها هنا فعلى ذكاء ونضج كل من الموهبتين صبحى والرملى، حتى ليصعب على المرء تحديد أيهما كشف عن هذه الشخصية المألوفة التى حظيت بتجاوب كبير من مشاهدى التلفزيون أبان عرضها، لكننا نستطيع القول بثقة أن الرملى التقط الصورة بذكاء اجتماعى ملموس - وقد سحر بتحريضها فى معمله الداخلى وطبعها على الورق الحساس الذى هو نص الدور كما رسمه الرملى فطلعت علينا ساطعة ناصعة.

شخصية «على بك مظهر» لها جذور طبقية عميقة وعريقة فى المجتمع المصرى بخاصة ومجتمعات المدن بعامه. هى شخصية الولد الذى أنتج عقل المدينة المركب النصاب فى مظهره، ذلك للمجتمع الذى يتحرك بغير منطق

تحكمه البهرجة والكلمات والأوامر والأقنعة البراقة، فثمة صور زاعقة لناس يعيشون على هامش الحياة العملية ويصلون مع ذلك إلى مراكز وثروات عالية وكل رأسمالهم الكذب وانعدام الضمير والأساليب الملتوية البراقة في مجتمع غالبية من الأميين الطيبين المسالمين. نموذج على بك مظهر يكثر عادة كلما انحرفت المدينة نحو الانحدار، كلما خفت أصوات الثقافة وسادت دكتاتورية السماسرة والوسطاء، كلما اتسعت الفواصل بين العلاقات الإنسانية، أى كلما أمنت المدينة فى مظهر المدينة الزائفة، لأن المدينة بدون ثقافة حقيقية وبدون استنارة حقيقية تصبح مجرد غابة تحوى عشرات الوحوش الأفندية لابسى فاخر الثياب، ينتشر الكذب والنصب والاحتيال بين عامة الشعب، تصبح هذه النقائص الفادحة مواهب يمارسونها فى براءة شديدة كأنها القاعدة وحقيقة الأمر أنها هى «المثال» الذى أقامه لهم المجتمع، شبان يريدون ممارسة حياتهم ومتعمهم بنفس السهولة والسيولة التى يمارسها بها أبناء المستريحين وهى كلها نصب فى نصب فتراهم يقلدون المثال النصاب، وبقدرة قادر لاينجحون فى التقليد نجاحا حقيقيا إلا بين أبناء جلدتهم من الطبقة التبانة ساكنة الأحياء المكتظة بدور الأزقة، لأن للمجتمع النصاب بالفعل - الذى يقدم المثل - ان يصدق مثل هؤلاء الأولاد ولن تدخل عليه مواهبهم الساذجة، حتى المجتمع التبعان الذين هم منه، أى مجتمع الأزقة والحوارى، لن يصدقهم هو الآخر وأن انخدع بهم للمحظات، ولهذا فهم فى نظره... حلمبوحة...

هو دور يصنع مثالا. لكن محمد صبحى أيضا يمثل يصنع دورا. فلو أن مثالا آخر لعب هذا الدور بموهبته الخاصة لأعطانا نموذجا آخر للولد المحتال الذى أن

أقنعت غاما فقد لا يبقى طويلا فى ذهنك. أما صبحى فلأنه ممثل بالدرجة الأولى وظريف بالدرجة الأولى أيضا فإنه نجح فى إعطاء الواد الحلمبوحة الذى - بالمصطلح الطيب - 'يسمع' لدى العامة، إذ هو بموهبة التمثيل عنده ينتج فى تحديد ملامح الشخصية وإبرازها إلى الوجود محققا لها الحضور الكامل، وبموهبة الظرف يضجك فى حالة شعور دائم بالتفوق والألفة كأن لسان حاله يقول هامسا: أحذر أن تصدقنى أو تقتدى بى فى حياتك فأنا مجرد نصاب مرن وعذرى أننى أنبهك إلى هذه الشخصية.. فيكسبك فى صفه وتعاطف معه بقدر ما ترفض الشخصية التى يمثلها.

فى على بك مظهر توازنت شخصية الممثل مع شخصية الظريف توازنا دقيقا. لكن ذلك التوازن سرعان ما اختل على المسرح وظل يختل شيئا فشيئا كلما صفق الجمهور لشخصية الظريف، حتى اضمحلت شخصية الممثل فى (انتهى الدرس ياغبى) واختفت تماما تحت شخصية الظريف الذى استقل وحده بالخشبة وصنع منها قنطرة سالكة بينه وبين الصالة. كانت الصالة تشتعل، وكان لابد لها - فهى الأقوى بالطبع - أن تجرف خشبة المسرح وتبدأ عهدا جديدا يمكن تسميته بعهد طغيان الصالة، أى أن الصالة حين يستخفها طرب الجمهور وضحكها تظل تعطى من التشجيع وتغلق من العطاء حتى تسيطر على الخشبة وتفرض عليها سلطانها ومطالبها الزمنية السريعة، ويصبح الفنان كأنه محبوس فى قعدة جميلة بين ناس كالورد يقدقون عليه الحب والعطاء بسخاء، ويضغطون عليه كيما يستمر فى امتاعهم الوقتى، حتى يتضاءل شأن الفنان ويصبح مجرد مضحك وتفقد خشبة المسرح موقع القيادة الفكرية

والتنوير. والواقع أن عصر طغيان الصالة على الخشبة موجود قبل ظهور محمد صبحى ولكنه بدأ بالنسبة له فى مسرحية (انتهى الدرس ياغبى)، حتى أن صبحى استخفه الطرب هو الآخر وخذل نفسه بنفسه لكى يستمتع هو الآخر بامتاع الجمهور، لافته العميق التنظيف بل بالتسفيه من عاهة انسانية لا أكثر ولا أقل، فلو تأملنا مفتاح الضحك فى شخصية الغبى الأبله التى كان يمثلها فى تلك المسرحية لوجدناه فى عجزها الطبيعى عن النطق الصحيح ومن ثم عن الافصاح الكامل عما تريد. من هذه المفارقة تنبع الكوميديا التى لم يرحمها محمد صبحى فظل يبالغ فى تجسيد العيب الانسانى كأنه يتقم من كل المصابين به ويندد بهم رغم انهم لا ذنب لهم فيه.. ومن المؤكد أنها لم تكن الثغرة الوحيدة التى يمكن أن تنفذ منها الكوميديا لأن صبحى لديه مضمون كوميدى هو على الأقل تراث ظرفه المتكون عبر سنوات عمره، لكن اشتعال الصالة أصابه بشيء يشبه عمى الألوان الفنية فاستمسك بمفارقة النطق وحدها كأنه لو حلد بغيرها لوقع منه الجمهور!

شفاعته عندنا أن شخصية الممثل وشخصية الظريف كلاهما وراءهما عقل متفتح يسيطر عليهما، ويريد أن يفعل شيئا كبيرا. من هنا فأنا أحبه وان كنت كثيرا ما أأناف من بعض اسفافه عن بعض المسرحيات خاصة مسرحية (الجوكر)، كانت هذه المسرحية مسرحية ممثل بالدرجة الأولى والظروف بالدرجة الثانية، أى أن شخصية الممثل فيها كان من المفروض أن تتقدم يستندها الظريف بالتخفيف والفرشة فحسب، إذ كان على الممثل أن يتقل بين عديد من «الشخصيات» بهدف أن تترك كل شخصية فينا مضمونا موضوعيا معيناً، لكن صبحى أثناءها

كان فى قمة وقوعه فى قبضة الصالة - التى أصبح يتلذذ بالغ التلذذ من رؤيتها
ملائة عن آخرها بجمع غفير - فحجب شخصية الممثل - وهو الموهوب - وأبرز
شخصية الظريف فكانت النتيجة ان تنقل بين عديد من «الأقنعة» ليس إلا، وكان
يضطر إلى الاسفاف بمنطق ضربوا الأعور على عينه.

الواد الحلمبوحة - بعد كل هذا - يريد أن يسيع لنا هذه المرة شخصية
«هاملت» شخصيا. هاملت؟! محمد صبحى يمثل شخصية هاملت؟ كيف؟؟
هكذا تساءل جمهوره الذى لم يعرفه إلا فى الحلمبوحة.. أما الذين يعرفونه من
قبل فقد كانوا ملمين بنشاطه التجريى داخل معهد الفنون المسرحية من خلال
ما كان يسميه باستديو الممثل ان لم تخنى الذاكرة - كنت أستاذًا زائرا بمعهد
الفنون المسرحية وكنت أسمع عن نشاط محمد صبحى باعتباره معيدا بالمعهد
وكنت أفرح جدا بتواجد مثل هذه النشاطات الفنية الخلاقة داخل المعهد لأنها
فى نظرى هى التعليم الحقيقى. وكنت من خلال فهمى لشخصية صبحى أوقن
أنه قادر على تمثيل شخصية هاملت، ولكنى مع ذلك تساءلت مع الجمهور ان
كان يستطيع - الآن - تقديم هذه الشخصية المعقدة الجادة ان لم أحصل على
اجابة مقنعة فإن العرض الهاملتى قدم الاجابة وهى ان العقل الواعى هى فى
شخصية صبحى وقع فى الهوة الفاصلة بين الممثل والظريف فجاءت شخصية
هاملت وهى تعانى من نفس ذلك الشرخ الخطير، الشرخ الهازل، الذى بسببه
تصدعت شخصية هاملت المأساوية.. ولذلك كان صبحى ذكيا فى العودة إلى
الأدوار الملائمة، وهو فى هذا الاطار سوف يفعل الكثير ويقدم الكثير.

الرجل ذو الشوارب الموسيقية !



عمار الشريعى

ما وقع بصرى عليه إلا
وأخذتنى ملامح وجهه
بفرط ما تبعثه من اشعاع
وأرستقراطية تجمع بين
المهابة والبساطة فى همزة
وصل كالابتسامة كالغمزة
المبهجة كالنكتة المحركة
للذهن والمشاعر معاً فى ان.

ما وقع بصرى على صورته الا وتخيلىتنى أمشى
فى متحف الشمع.

وها أناذا توقفت أمام وجه روماني أصيل بالغ حدا من الجمال والوداعة
يقشعر منه البدن وجداً وشعوراً بالصفاء. يشع من بين ملامحه نسيم عليل
مصحوب بصور وردية غاية فى السحر والشفافية، ففيها شوارع الاسكندرية
القديمة وأشرعت سفن تمخر عباب المتوسط، فيها ملامح الاسكندر الأكبر
فى شرخ الصبا يمد ذراعه الى أبعد ما يحلق الخيال ليطوق امبراطوريات
شاسعة وي طرح اسمه عشرات المدن فى كل بقاع الدنيا، فيها عيون الفراعين
مسجلة على تماثيلهم المرمرية، فيها طيبة فلاح يغلظ كتفه الطيب من فرط من

حمل من أولاد وهدهد من مشاعر، فيها وجه أم حلوم عطوف متسامحة
لاذعة التسامح، فيها سلسبيل التبل عند منحنياته اذ يتكسر ليدخل فى رحم
الأرض من جميع الأحشاء والأنحاء..

لم أره رؤية العين إلا مرة واحدة عابرة وان كنت رأيت رؤية البصيرة،
فعلاقتى به دليل جليد يضاف الى الأدلة القائلة بأن الانسان يمكن ان يستخدم
لغة العيون حتى وهو بلا عيون - ان الكثيرين منا يملكون عيوناً كعيون البقر
يرون بها على مسافات شاسعة ولكنها بلا لغة على الاطلاق، عيون ترى معالم
الأشياء فحسب. ولكن لانها لا تبصر حقيقة الأشياء وجوهرها فانها تبيت غير
قادرة على التعبير وان قدرت عليه بحكم ردود الفعل الفطرية فانها لا تكون
قادرة على خلق لغة تصلح للتفاهم مع عيون الآخرين فى مجال الرؤية
والبصيرة معاً، الكشف والادراك - أزعم أن عمار الشريعى وقد أفقدته ظروف
خرقاء قدرته على الابصار قد سخر هو بها ونحداها وازدراها عظيم الازدراء
فصارت بالنسبة له مجرد خطأ مطبعى لا ينفى من الذهن حقيقة المعنى - أبداً
لم يكن فقد البصر عاهة فى نفس عمار الشريعى. أكاد أجزم أنه فقد الاحساس
تماماً بهذا النقص الطبيعى فى جسده.

أعرفه - دون ان اراه - منذ نهاية الستينيات ولم يكن قد أصبح نجماً بعد،
فالعادة ان الموهوبين يسبقهم اشعاعهم إلى أماكن متطرفة بعيدة قبل أن يقترب
نجمهم من مدار أفلاكنا - وقد وصل الى اشعار عمار الشريعى من خلال زميل
له فى كلية الآداب قسم اللغة الانجليزية فى النصف الثانى من عقد الستينات،
ذلك هو الصديق الحبيب الشاعر «بدر توفيق» الذى كان فى لحظات صفائنا

ينقل لى لمحة من هنا وأخرى من هناك عن زميلهم فى الكلية عمار الشريعى،
وبلر توفيق نموذج للشاعر الذى أصر على دعم موهبته الشعرية بالثقافة
الأكاديمية بصلف وصلابة غربية وعظيمة دفعته الى استئناف الدراسة بالجامعة
بعد انتهاء خدمته كضابط فى الجيش، لذا فإن من يستلفت نظره من الزملاء
لقليل، اذ لابد أن يكونوا بالفعل على درجة من الموهبة التى تفيد فيها الدراسة
وتجدر بالاهتمام وهكذا أصابنى اشعاع عمار فعرفت أنه من القوة حتى لكأنه
الأشعة فوق البنفسجية تخرق الحواجز الصلبة وتصل اليك عبر أجساد
وحواجز لتخترقك بدورك واصله الى حيث لا تصدها سدود.

تأيد حدسى فى وقت مبكر جداً، وكان يوماً حافلاً بحق يوم رأيت فى
التليفزيون أول مرة يشارك بالعزف فى احدى المقطوعات الغنائية، كنت
كأننى أملك فى هذه الفرقة شيئاً يخصنى وحدى، كأننى أتميز - وما أَلْذا
مميزة - بكونى أعرفه قبل أن يراه الآخرون، كالأم يستخفها الزهو صائحة
ليسمعها الناس: «دا ابنى وأنا عرفاه»، وقد اخترت للتشبيه جانب الأم لفرط
ما يربط بينى وبين وجهه من حنان لا أدرى ان كنت أنا الذى أضفيه عليه أم
أنه هو الذى يضيفه على، لكننى أوقن من أننى أتوازى معه فى خطوة كلما
فعل شيئاً أو تحرك حركة - ان حدسه الفنى يجد رنيناً قوياً فى أعماقى، أو أن
حدسى الفنى يجد رنيناً قوياً فى أعماقه، بمعنى أننى ما حدثت حركة أو
نقطة نغمية فى موسيقاه إلا وجاءت مطابقة لحدسى فيكتمل تمايلى.

أعود الى لغة العيون فأقول أن رؤيتك لعمار الشريعى لأول وهلة تلغى
من ذهنك مسألة انه فاقد للبصر، وقد لا تنتبه اليها مطلقاً، فكل جسده

عيون ترى، ولا أجد تعبيراً عما أقصده أروع من تعبير طلبه أستاذنا العظيم يحيى حقي من الكاتب الفنان، اذ يطلب سيادته من الكاتب الفنان أن تكون له شوارب مستطيلة تلمس احساس القارئ لتوقظه وتحركه وتنعشه. قرأت هذا التعبير حديثاً وفي الحال نطقته مرتبطاً بشخصية عمار الشريعي، ان له بالفعل شوارب مستطيلة تخرج من جميع أంచائه وتستطيل الى ما لا نهاية حتى تلمس احساس المستمع له في أبعد مكان..

مبدأ الظرف في شخصية عمار الشريعي أنه يخترق المؤلف الثابت، فلا يحطمه أو يدمره بل يشق لنفسه طريقاً سالكاً. يعرف مقدماً أنك ستحدد لشخصيته «خانة» تضعها فيها أو حجماً معيناً. يعرف مقدماً أنك سوف تشفق على ظروفه كفاقد للبصر ولذا فأول شيء يفعله بادئ ذي بدء هو أن يرفض مقدماً شعورك بالاشفاق هذا، هو ليس في حاجة اليه فخل عنك، وهكذا يرسم لنفسه في نفسك الشخصية التي يريد بها هو بالحجم الذي يراه مناسباً لعطائه. ان شئت أعطيتك مثلاً على ذلك، فحيث تهم أنت بمعاملتك كاعمى اذا به يخاطبك ليس فقط بلغة العيون كالمبصرين بل بعشرات العيون المبصرة في أصابعه وخياله، ثم انه الى ذلك أول من يسخر من العميان ويعلو على مشاعرهم المحدودة. وحيث تهم أنت بأن تمنحه بعض أو كل التقدير على كونه أعمى ويعزف على آلة الاورج بكل هذه البراعة والشفافية مع أنها آلة بلا تراث في موسيقانا يتعلم فيه ويتدرب، اذا به يخاطبك من مواقع أكبر وأكثر قدرة فيقوم بالتلحين لبعض كبار المطربين فإذا هو ملحن فحل ذو أسلوب متميز يمتلئ بالغناء

الشجي المنفرد، ولا جدال في أن الأغنيات القصيرة التي شغشق بها في
دراما الأيام وغيرها كانت كشهقات سريعة عذبة كأنها صوت ينبعث من
الصدر منفردا بدون شريك الا من مداه. وحيث يصبح من حقه عليك أن
تضمه الى صفوف الكبار من النجوم الذين تعتز بهم ويأتنا بهم اذا به
يطلع عليك ببدعة لا يحكمها سوى منطق الظرفاء وحده، اذا به - ودون
أن يطرف له جفن شأن الظرفاء الكبار - يقول لك: أمعجب أنت بأغنيات
العماليق من أمثال عبدالوهاب وفريد وعبدالحليم؟.. أمعجب أنت
بأصواتهم وموسيقاهم الى درجة عالية؟.. حسن.. سأقوم أنا بعزفها على
آلتي!!

محاولة هي الظرف بعينه. وأي ظرف أظرف من أن يتصدى عازف آلة
موسيقية كعمار الشريعي وبآلته وحدها يتحدى اعجابك بأصوات عمالقة
لها في نفسك ووجدانك تراث وذكريات وبصمات لا تمحى. ولو أنك
سمعت هذه المحاولة مجرد خبر لضحكت حتى استلقيت على قفائ،
ولقلت في نفسك خلال الضحك: أیظن هذا العازف المغرور أنه ينسينا
بآلته صوت عبدالوهاب أو أم كلثوم أو عبدالحليم؟.. ويح هذا الأعمى
أیظن أننا وقد طالما ترغنا ونمائلنا وشدونا بهذه الأغنيات الحبيبة سوف
نستسيغ ارسالها من آلة غريبة مستأنسة؟ كيف؟.. ان هذه المحاولة محكوم
عليها بالفشل مقدما لسبب بسيط هو أن الآلة مهما أوتيت من جمال
وعذوبة ودقة وفصاحة فانها لن تلغى من الذهن صورة صوت المطرب
الأصلي، أن صوت المطرب سيظل قائما في الأذن لا يريم، وسيطنفى على

صوت الآلة ان لم يتمكن من طرده نهائيا خارج الوجدان، وسوف يظل المستمع ينتظر صوت المطرب طالما الآلة دائرة، ذلك اننا تعودنا فى الغناء طول عمرنا أن تكون الآلة الموسيقية هى البطل الثانى المساعد أما صوت المطرب فهو البطل الأول، وصحيح أن ثمة عازفين عباقرة عرفتهم فرق الغناء المصرى من أمثال عبده صالح وأنور منسى وأحمد الحفناوى وغيرهم من قبل ومن بعد ارتفعوا بمستوى الآلة الموسيقية وجعلوا منها بطلاً أول أو نجما قائماً بذاته، الا أن الآلة الموسيقية ظلت مع ذلك تقوم بالتمهيد لصوت المطرب والتكريس له بكل ما أوتيت من مواهب نغمية.. أما أن تصبح الآلة هى النجم الأوحى فى المقطوعة الغنائية أن تؤدى أغنية متكاملة تستعير فيها بنفسها عن صوت المطرب فهذا ما لم يكن يقبل إلا من ظريف مشع كعمار الشريعى.

ذلك أن المحاولة فى حد ذاتها جاءت إلينا من قبيل الظرف، أى ان صاحبها اقبل بها علينا باعتبارها نوعاً من الظرف ان لم نوافق على مضمونه تماماً فاننا على الأقل نبتهج ونستضى بومضات جديدة. وهو لم يكن يجبرء على تقديمها لنا باعتبارها محاولة جادة مصحوبة بنظرية تستهدف تطويراً أو توزيعاً أو ما شاكل ذلك من اطروحات علمية شائعة. ولانه ذكى ومشع فانه قد أخفى ما يريد استهدافه من المحاولة وراء ظرف المحاولة، أى انه كانت لديه تجربة خلاقة ولكنه لم يشأ أن يصدمك بالفاظ كبيرة أو يتقنع وراء قضايا فكرية فنية علمية. بل عرضها باعتبارها «واحدة» من ظريفاته.

هذه التجربة هل هى مجرد اعادة عزف للأغنية بآلة موسيقية واحدة مصحوبة بايقاع؟ هل يحق لنا الزعم بأن عمار الشريعى فى محاولته هذه يتاجر ببضاعة الآخرين؟ أقول بعد أن استمعت الى هذه التجربة انها بالفعل تجربة خلاقة لأن اللحن الأصيل يستحيل بين أصابع عمار الى شئ جديد تماماً رغم انه لم يغير فى النغم الموضوع شيئاً انه يعيد تذوقك للحن ويضع يدك على ما فيه من امكانيات قادرة على تجسيد أعقد الأحاسيس ببساطة فائقة..

عازف هو للأصدقاء لا عازفا عن الاصدقاء. ففي عزفه وما يصدر عنه من أنغام متناسقة هامسة يسرى دفاء القعدة الأسرية التى تضم رهطاً من الاصدقاء تضمهم صورة واحدة يمكن فتردها على مساحات شاسعة. أيا يكون الأصل فى ذلك وحدة الآلة التى اشتهر بها وتمنطق بها معها؟ أيا كان الأمر فان علاقته بآلته الموسيقية كانت نوعاً من العشرة الأصيلية جعلت كلاً منهما يذوب فى الآخر ويعكس شخصيته المميزة، فأورج عمار يختلف عن أى أورج آخر بقدر ما يختلف عمار الشريعى عن أى عازف آخر. على الرغم من ذلك فان فرقة غنائية باسم الاصدقاء لم تستطع أن تعبر خير تعبير عن امكانيات عمار الشريعى والا فإين هى اصداؤها الحقيقية؟ لا تقل لى خبراً بأن هناك من قام بتوزيعها فى بلاد الفرنجة فهذه فى نظرنا أسوأ النجاحات التى لا يصح لفنان حقيقى أن يفخر بها انما يحق له ان يفخر اذا كانت ألحانه تجرى على أرصفة الشوارع وفى الحقول والمصانع والوديان. ان فى عمار لمضمونا غنائياً عميقاً يشبه ما

فى جوف الأرض من معادن ولكن يعلم الله فى أى منطقة ستنفجر البراكين، هل تنفجر فى منطقة العزف المنفرد على الآلة؟ ربما. هل تنفجر فى منطقة الغناء الفردي بألحان كبار المطربين؟ ربما. هل تنفجر فى منطقة إعادة عزف الأغنيات المشهورة بطعم جديد ومذاق جديد؟ هل تنفجر فى منطقة التلحين للأطفال؟.. معظم اليقين أن المعادن النغمية الأصلية تنفجر بأعماق عمار فى منطقة تلحين الكلمات الشاعرة سواء قصد بها الأطفال الصغار أو الأطفال الكبار. دعك من شهرة لحن لعمار على مستوى شعبي تغنيه مها صبرى قائلة: امسكوا الخشب يا حبايب. ربما اعجبك أو أعجبت غيرك ولكننى أنحيتها جانباً كلما تحدثت عن قيمة عمار. وأظن أن عماراً بعد أن عرف الطريق الى شعر سيد حجاب عليه أن يتمتع تماماً عن الكلمات السخيفة التافهة.

أزعم أن اتحاد خيال عمار الموسيقى بخيال سيد حجاب الشعري يمكن أن يثرى غناءنا العربي المعاصر بتجربة غنائية فذة ولكن من خلال مسرح غنائي جديد متطور. اننا حين نرى عماراً فى اعلان عن فرقته يجلس الى مكتب ويتناول طلبات التوظيف من طوابير الطالبين ثم بحركة مهذبة جداً يلقي بالطلب خلفه فى الفراغ بكل بساطة تنبثق فى أعماقنا أحاسيس مبهجة بأننا ويكل تأكيد أمام موهبة كوميدية خارقة. ومن يدري، فلعلنا فى قابل الأيام - ولم لا يا عمار؟ - نكتشف فيه صاحب فرقة موسيقية مسرحية يقوم هو فيها بالعزف والتمثيل والتأليف الموسيقى والأداء.

الهـازل



سمير غانم

وجه مثلث مدبب الذقن وفم
كفتحة جيب الصديري
يعلوه شارب لطيف مهيب
إلى حد ما ، والملامح جادة
مشدودة والعينان يطل
منهما فجور شنيع . لو
نظرت فى وجهه وأنت لا
تعرف أنه ممثل اسمه سمير

غانم لالقى الرعب فى قلبك بإيحاءات كثيرة صادرة
عن عضلات وجهه وعينه وقوامه السمهرى .

فلو لبس طاقية وجلبابا كان فى نظرك ابن ليل حريف قاسى القلب
مطرودا من زوجات عشر ، ومن مجتمع ملء بالثارات . أما ان لبس
البذلة الكاملة كان فى نظرك مدرس الرياضة البحنة الذى يعصر دماغك
فيحركه بحوية أو يقصمه بقسوة، قد تتصوره مندوب الحكومة جاء يفتش
عن محظورات ومنوعات . قد تتصوره إبن الملك أو المندوب السامى
نازلا من قصر الدوبارة ، أو أحد الشبان العلماء الافذاذ الذين يملكون
وحدهم اسرار الكون يداهمك احساس بأنك لو اقتربت منه أو تطلعت

عليه فسينظر لك من وراء عينه قائلا: امشى يا ولد .. شوف شغلك يا شاطر . وإن الرعب من مظهره الجاد الحاد ليظل يصاحبك حتى وأنت تعرف أنه الممثل سيمر غانم بل حتى وهو يدخل إلى المشهد على خشبة المسرح . أما حين يشرع فى الكلام فإن الضحك لا بد ان يرعشك يظل الضحك يتصاعد من جوفك متعالى الصوت كالهدير ، وحينئذ فاعلم ان الهدير ليس صوت ضحك إنما هو صوت انهيار الجدار الهائل الذى كان يحتجز خلفه هذه الشخصية الهائلة .

العجيب أن وقاره ومظهره الجاد لا يحدث لهما أى شىء فى الظاهر ابداً رغم انه يفعل من الافاعيل ويؤتى من الحركات مالمو فعل ربه واحد منا لظل إلى الابد هزأة غير جدير بالاحترام ، كان ثمة انفصالا بين هيكله الجاد وبين الشخصية الهائلة التى يرسلها حواله دون ان يطرف له جفن . يستطيع وهو واقف فى مكانه أن يدوخك وراء شخصية يلعب بها فى درية فائقة ، يرسلها تهرج وتمسخر وتهزأ وتغنى وترقص ، بعينك تتابعها منبها وعينك نفسها فى نفس البرهة ترى سيمر غانم كشخص عادى مثلنا - لا يزال حاضرا كأنه ليس هو الذى يفعل هذه المهرجانات .. سبب ذلك فى رأى قوة حضور ثم أنه حضور مزدوج إذ يظل يؤكد لك وجود الشخصيتين معا - الهائلة والجادة - فى كل فعل أو قول .. وبقدرة قادر تحبه أنت مع أنه - بالفعل - يقول . ريانى يا فجل .

لا يحتفظ بالشخصيتين - الهائلة والجادة كما يحتفظ بريخت بشخصية المعلم المفكر بجوار شخصية اللاعب المسرحى المتفنن فى السلهو بل انه قد لا يكون فى اعتباره شيئا من هذه المسألة لكن الشخصية الهائلة عنده تضى

على الشخصية الجادة مزيدا من الجلد والشخصية الجادة تضيف على الشخصية الهائلة مزيداى من الهزل فاضحك اذن أيها المشاهد حتى تنفقع مرارتك.

عرفته فى الاسكندرية منذ نيف وعشرين عاما على وجه التقريب . كنت كلما رأيت فتًا هويته وتمنيته ، وكانت الهواية المسيطرة على فى ذلك الزمن هى الأشعار الغنائية والقصة القصيرة والتمثيل المسرحى ، فى سبيلها كنت احرص على تلبية دعوات الاصدقاء مهما بعدت اماكنها وأرغلت فى المساء، لا لكى أقف بين الأصدقاء ملقيا احدى اغانى الشعرية بل لأنفج على «نمر» يقدمها الاصدقاء مابين تنكيت وتقليد لمشاهير المطربين وملاعب مسرحية كوميدية .. ذلك اننى كنت ولازلت اعتقد ان حفلات السمر التى كانت تقام فى مدارسنا ومعاهدنا فى الأربعينات والخمسينات كانت تقليدا عظيما جدا ، إذ كانت الجماعات الفنية والأدبية والرياضية تجتمع فى المساء فى حوش المدرسة باتفاق سابق واعداد احتفالى توزع فيه بعض الحلوى والمرطبات والهدايا ، ويقوم زملاء بتقديم هوايات فنية متعددة فتتفجر المواهب وتتحدد وتتكشف طريقها وجوهرها عبر الاستجابات المباشرة الصادقة الغضة.

أول مرة قابلت فيها سمير غانم فى حياتى كانت فى إحدى حفلات السمر لا أذكر مناسبتها على وجه التحديد ولكن أغلب ظنى انها كانت تابعة لإحدى الهيئات أو العائلات ومقامة فى مسرح . ليلتها دخل المسرح ظل مشع يتبعه شاب لطيف ، الظل والشاب اسمه سمير غانم ، ولم يكن وحده ، انما كان معه رفيق لا أذكر أسمه ، وكانت الفقرة التى قدمها خليط

من المونولوج والأداء التمثيلي الساخر الموقع . لست أذكر بالضبط تفاصيل
الفقرة ولكننى أذكر وبكل وضوح أن شخصية سمير غانم الفنية قد تحدت
أمامى- وتجسدت ، وأحسست اننى أمام فنان واعد واع ، إذ أنه بمظهره الحاد
المتزمت وجوهره الهازل قد سخر وعمق شديد من كل الجادين المتزمتين..

ولقد نسيت كل شىء حتى ظروف ذلك الاحتفال وحتى صديقى الثرى
الذى دعانى إليه كثيرا ما انساه هو الآخر وأنسى اسمه لكننى لم انس ابدا
اسم «سمير غانم» لقد انعقدت بينى وبينه أواصر لاتنفصم ، فأصبحت
استبشر كلما قرأت اسمه على افيش من افيشات كورنيش الاسكندرية ،
وكنت اقبل احتمال السهر مع صديقى الثرى اذا كانت السهرة فى المحل
الذى يعرض فيه سمير بعض فقراته ، ثم اننى انتقلت إلى القاهرة لافاجأ بأن
سمير غانم معروف بين أوساطها الفنية مثلما هو فى الاسكندرية ، ثم
فوجئت بأنه قد صار عضوا فى مثلث يعتمد على الظرف وحده لا على أى
شىء آخر ، بمعنى انه لا يقدم تمثيلا ولا غناء ولا مونولوجا ولا أى نمط من
الانماط المعروفة انما - فقط - يقدم ظرفا يأخذ من كل هذه الانماط الفنية.

شاشة التليفزيون هى النافذة التى اندلعت منها شهرة الثلاثى - فلما
وجد استجابة كبيرة من المشاهدين أراد أن يطور نفسه فلجأ إلى المسرح
يقدم من خلاله عملا فنيا كبيرا متكاملا . وكانت العقبة الوحيدة فى نظرى
بالنسبة لاقتحامهم ميدان المسرح هى «الطبيعة الاسكتشية» التى بنيت
عليها فكرة الثلاثى اصلا ، إذ نحن امام ثلاثة من الفرافير الاذكياء الذين
ليس لديهم وقت يضيعونه فى رواية ولذا فهم يعتمدون أسلوب اللقطة

السريعة الساخرة الزاعقة ثم انهم ليسوا يزعمون أن لديهم مقولات فكرية أو فنية أو اهداف أو رسائل اجتماعية أو ما إلى ذلك انهم فقط يقدمون رسماً كاريكاتيرياً يضع بطشاً لونية زاعقة فوق بعض الملامح الاجتماعية السائدة وطموحهم ان تضحك من قلبك ويعمق . ان ذكاءهم الشديد اللامح بارع فى التقاط «السبب الضاحك» ، اللمحة التى ان خرجت عن المألوف الواقعى المنطقى فجرت فيك إحساساً بالتفوق إلى حد النشوة البالغة . براعة سمير تظهر فى الخروج باللمحة من حيز المألوف العادى إلى غير المألوف وغير العادى انه بلا دور تمثيلى يضحكك ويمسح عن صدرك اطنانا من الكآبة والكدر.

الفرق بين الظريف وبين الممثل الكوميدي يظهر فى هذه النقطة . ان الممثل الكوميدي يضحكك من خلال دور يمثله أما الظريف فإنه يضحكك بشخصه هو ، بما فى شخصيته من ظرف وخفة دم وذكاء ، فذكاءه لاسع يخلق من الشئ العابر شيئاً جديراً بالبقاء لبرهة ياحبذا لو تكررت وتكررت . العجيب اننى أرفض سمير وأحبه فى نفس الوقت أحبه لأنه ظريف وهازل ، وأرفضه لانه هازل بلا مضمون ، ذلك أنه بقدر استطاعته اضحاكك فهو ينشر صوراً من الكاريكاتير البالغ فيه التى تنطع كما هى فى نفوس عامة المشاهدين خاصة شباب القرى والحوارى والكفور ، إذ أن شدة ما فى الصورة من طرفة تخفى ماقد يكون وراءها من مفارقة موضوعية هى فى الاصل - المفروض - الغاية من اصطناع الكاريكاتير الضاحك ، أى اننا اذا كنا نلجأ إلى تشويه بعض الملامح فى الصورة بتضخيمها وتظليلها بظلال كثيفة لكى تحدث مفارقة

يستفيد بها الذهن ، لكى ننبه إلى هذا الملمح أو ذاك بالذات من خلال الضحك على، لكى نتجنب ضخامته فتقومه فى أنفسنا ، اقول اذا كنا نلجأ إلى ذلك من أجل ذلك فاننا نزعج حين تصبح قدرتنا على فضح الاشياء المعوجة فى المجتمع الانسانى تؤدى إلى مزيد من الاعوجاج أو على الاقل تقوم بثبته . نعم فسمير غانم موهبة ضاحكة يرسم صورا كاريكاتيرية يريد بها فضح سلوك معوج أو متزمت أو غبى فاذا بالصورة التى يرسمها تحىء هازلة إلى حد يغرى بتقليدها فكأنه أضاف إلى الاجتماعى المرفوض سلوكا ينبغى أن يرفض، أى أنه يجعل من المرفوض مقبولا محبوبا من حيث ينبغى للفن ان يستهدف العكس، ان يكرس للمثال.

رصيده من التجارب الإنسانية حافل بالصور الاجتماعية الغنية بألوان من الناس والشخص و طرائق التعبير الفشوية ، وهو رصيد ينضح على هيكله الشخصى صورا متعددة لابن باشا سابق أو ابن حواري عريق أو ابن صعيد جوانى أو متطفل سنكوح أو متشرد شقى.. الخ هذه الصور التى تترى فى استكشاته دائما . هذا المخزون الهائل من الصور يستطيع ارسالها بوضوح على شاشة ذهن المشاهد . غير أن هذا الخيط الثقافى الملىء بالخبرة الاجتماعية يضع فى تحليلات سمير الضاحكة . اذ هو فى سبيل ان يهز كياناتك من فرط الضحك ينسبك حتى الموضوع الذى كان يستهدفه العمل الفنى من الاساس ، ولذا فربما كانت طبيعته أو تركيبته الفنية ضد البنيان الفنى لعمل فنى كبير . بمعنى آخر هو نسيج وحده لا يمكن بأى حال من الاحوال تحويله إلى جزء فى بناء يستهدف مقولة كبيرة عميقة ، انه لا بد ان يخرج النسيج ليفرد نفسه المطاطه ، يخرج من

الدائرة ليصنع لنفسه دائرة مستقلة ، ليشغلك بنفسه عن عموم الدائرة ومما يدور حوله من تفاصيل أخرى.

ابدا لا نستطيع وضع سمير غانم .. رغم موهبته الكبيرة - فى خانة الممثل . فلقد اقتحم ليس فقط ميدان المسرح بل والدراما السينمائية والتلفزيونية والاذاعية وظهر فى كل من ذلك بعشرات الشخصيات والاسماء ، ولكنه ابدا لم يكن ممثلا بالمعنى الحرفى المفهوم للممثل ولن يكون ، لم يكن الا ظريفا وظريفا كبيرا . فحسب . وحقيقة الأمر أن قدرا هائلا من الظرف الفطرى تمتلئ به شخصية سمير فى الاساس يجب فى شخصيته شخصية الممثل ويلغيتها ، يتمرد عليها ، فاذا كان الممثل هو ذلك الذى يحل فى شخصية جديدة مختلفة عن شخصيته حولا تامة حتى ليصبح هو والدور كالخمر فى القدح الشفاف كما صوره ابونواس قائلا : فكأثما خمر ولاقدح وكأثما قدح ولاخمر ، أقول اذا كان الممثل هو ذلك القادر على الذوبان فى شخصية غطية معينة فكان سمير غانم لم يكن هكذا فى جميع الادوار التى عرضها فى حياته . ولو ان ظرفه مواز لموهبته التمثيلية لادى عشرات الأدوار من الشخصيات الظرفية شخصيات محددة كملامح خاصة وواقعية ملموسة إلى جانب كونها ظريفة أى يكون الظرف احدى صفاتها الإنسانية . أما أن تكون جميع الشخصيات التى عرضها فى افلامه ومسرحياته ظريفة فحسب ، مجرد ظريفة ، فهذا معناه أن الظرف هو أقوى مواهب سمير لدرجة ان الناس تقبله وتتطلبه فى كل الأدوار بصرف النظر عن الأدوار نفسها.

الفلاح «الفسيح»



سعيد صالح

فلاح دهل - هكذا ستقول
لنفسك حينما تراه لأول
مرة - تتصور - يا
لسذاجتك - أنه لو قابلك
في سوق التلات يبيع عنزة
فسوف تستكرده وتأخذها
بثمن بخس ذلك أن في
عينيه وهيكله نصف عبط

خادع، يوقعك في حرجين، أن تقدم على محاولة
استعباطه فيتمخض عن وحش كاسر يفترسك، أو
تستكرده، بالفعل وتمضى ولكن يظل يصاحبك
الخوف من أن يكون قد دبر لك مقلبا؟

معظم اليقين أنه يدبر لك مقلبا كبيرا، وهكذا المقلب الكبير سوف يكون
من عجب - لصالحك، أن هو بشخصيته هذه يستدرجك للفرجة عليه
بشكل ساحر أنه ذكي ذكاء حادا، ومصرى حتى النخاع. إنه برغبته يرسم
في عينيه هذه النظرة التي تقول لك أنه ليس عبيطا إنما هو - فقط - نصف
عبيط، فلو أقتنعت أنه عبيط كامل فإن نظرة الذكاء في عينيه سوف تفضحه

وحينئذ تنصرف أنت عنه فقد شبت من الفرجة على النموذج العبيط فى مسارحنا وأفلامنا ومسلسلاتنا حتى لم يعد فى نفسك رغبة فى رؤية هذا النموذج.. بتركيز قليل يبدو أمامك فى أى مشهد — رجلا عاقلا كامل العقل والوعى. فإذا بك تحترمه أشد الاحترام وتسهياً لأن تتلقى عنه أشياء منطقية منسقة ومفهومة ومؤدية إلى معنى يؤدى بدوره إلى معنى وهكذا.

لكن احترامك له — أقصد فى إطار الدور التمثيلى — حين يصل إلى ذروته تطل فجأة شخصية العبيط الذى يتضح أنه لم يكن واعيا ولا عاقلا. هنا يداهمك الشعور بالتفوق. فقال تضحك وقتا طويلا إذ هو يهزأ بالمنطق التقليدى المتعارف عليه فى حياتنا اليومية.

كان هو الفلاح الذى «طلع لى» فى حوارى القاهرة القديمة، وكنت أظنى الفلاح الوحيد الذى جاء يقضى بعثة دراسية فى حوارى القاهرة التى قرأ عنها فى كتب المطالعة والتاريخ وأغرم بها. هذه حقيقة يشوبها قليل من الادعاء.

وواقع الحال أننى — مثلما اكتشفت فى سعيد صالح لجأت إلى الحوارى الوطنية الأهلة بالسكان بعد إذ عجزت عن اكتشاف الخير فى الشوارع المصقولة والشقق الفاخرة التى انتقل إليها رجال كانوا من بيتنا ذات يوم، ما أعظم المتعة حين الجلوس على المقاهى البلدية فى نظر سعيد صالح، لكل مقهى مناخ خاص وجو خاص وشخصية خاصة — هوية المقاهى البلدية جمعت بين الكثيرين من شباب الفن والأدب من أوائل الستينات حيث انهارت حواجز اجتماعية كثيرة عاتية.. وتحققت إمكانية الكثير من المستحيلات السابقة وأصبحت الحالة الاجتماعية لمصر تمام يا جدع وبنت أم أنور بترقص باليه

بحيرة البجع سلام يا جدع. نقلة اجتماعية هائلة الضخامة. شلل الفن والأدب كصحبة الورد كل منها، تضم أنواعا وأشتاتا من الزهور ذات الأربع بعضها نبت في الحدائق وبعضها نبت على شواطئ المصارف وفي البرارى.

كان «سعيد صالح» وقتها زهرة شائكة ولكنها ذات أريج حلو. ذكرنى بأبناء البنادر الإقليمية الذين كنا نخافهم عند زيارتنا للبندر المتاخم لقرانا، إذ قد يضحكون علينا ويجردوننا من ثيابنا أو على الأقل يعملوننا مسخرة ويعاكسوننا بالدراجات قائلين فى سخرية رهية: اوعى الجاز اوعى الجاز! لكن شيئا ما فى ملامح وجه سعيد صالح يعطيك الأمان بعد المسحة الغليظة من الطيبة، تكتنز بها الحدود نازلة على الصدغين كأن وجهه من فرط ما يكتنز من طيبة يكاد يكون غليظا وبلا ملامح. لكنها صفحة وجهه هذه مجرد شاشة ستتسلط عليها إشعاعات سحرية تتجسد فيها عشرات الصور. أن ملامح وجه «سعيد صالح» ليست فى وجه سعيد بل فى داخله هو لأنه يبعثها ويشكلها حسبما يريد وتما تتطلب الحاجة. فى قرنتنا يطلقون على نوعية «سعيد صالح» من الصبيان أو الولدان: «عرق تاغى»، وصحتها: «عرق طاغ»، ومعناها زراعى محض، فالفلاح حين يراقب زرعته إبان نموها ويجد أن فرعها ممتد سميك قوى يقول فى فرح وغبطة: عرق تاغى، أى أن وصوله إلى الإثمار مضمون.. وقد نقطت بهذا التعبير عندما رأيت سعيد لأول مرة فى أوائل الستينات.

رأيت أمام «سعيد صالح»، جدارا كبيرا من التحدى، وأحسست بلذة كبيرة فى مراقبته فأنا بدورى فلاح وكأنا هو زرعته أو زرة الجيران.

ذلك أن معظم الذين صاحبتههم وصاحبوني وقتذاك من أعضاء فرق التليفزيون المسرحى كانوا نخبة تتميز بفضائل كثيرة تدعو للتقدير والاحترام فقد يحمل الواحد منهم أكثر من مؤهل عال، ليسانس آداب مثلا وبكالوريوس فنون مسرحية.. إلا «سعيد صالح» فحد علمى أنه وقتها لم يكن يحمل سوى شهادة أن لا إله إلا الله، وأنه كان زميل دراسة لمعظم شباب الفن اللامعين الآن لولا أنه هجر الدراسة، ويعلم الله أن كان قد استأنف الدراسة أم لا إلا أنه كان يحمل شهادة أخرى مكتوبة بالثلث وبكل وضوح على ملامح وجهه وسلوكه تقول حروفها إن حامل هذا الوجه فنان، إنه «فسوخة»، ما أن يتجمع حشد للسهر حتى يصيح: «فينك يا سعيد»، ولحظة أن يحضر يكون حضوره قويا وبارزا. ومن بين أبناء جيلنا يشترك مع عادل إمام فى أن حضورهما يظل مستمرا لفترة طويلة حتى بعد انصرافهما عنك أو انصرافك عنهما.

أعضاء مسرح التليفزيون كانوا فى بعض الفترات مجرد أنفار، إذا نشطت أبة فرقة لمقابلة الجمهور بمسرحية جيء لها بشخص من السينما يأخذ مبلغا وقدره أربعمائة من أهيف القد ممشوق القوام على رأى أستاذنا حسين فوزى - وكان «سعيد» قد لعب بعض دور فى أشباه مسرحيات، وكان حضوره فى العادة أقوى من حضور الشخصية الفنية، وكان يلمع فى الليل ويتسكع فى النهار بنفس القميص ونفس البنطلون. نفرح فرحا عظيما إذ نراه فى أى مقهى أو يطب علينا فجأة لأنه سيضفى على القعدة كثيرا من خفة الدم ودفاء الصوت، وسيبد كل ما كان فى القعدة من ركود، بعكس عادل إمام الذى كان ملازما له وكان ميالا إلى الصمت

والتأمل فى هدوء. سر الاختلاف بين سعيد وعادل أن سعيد فنان فلاح أما عادل ففنان بندرى، سعيد فنان سرادقات وأحواش منازل وأجران، أما عادل ففنان حفلات وولد ابن مدارس بالبنطلون الشورت والطربوش، الذى يقابله الزعبوط على رأس سعيد.

ذات يوم بعيد فى أواسط الستينات كنا جلوسا على مقهى الزعيم ومى قرية من إدارة المسارح ومحل انتظار وتضييع وقت «البروفات» الدائرة فى بعض المسارح القرية ترسل إلينا أفواجا تلو أفواج من الزملاء والأصدقاء وكنا نود لو صفيت البقعة التى نجلس فيها من كثير من «الدخلاء» وأقول كنا جلوسا فلما جاء سعيد صرنا حضورا، وأخذ الدخلاء يتساقطون واحدا وراء الآخر تحت وابل من نكات تقلل من شئونهم وتحقرهم ونسقيهم ولكن بذكاء بارع الخيال، وكان أخشى ما أخشاه أن يقع الدور على ليسلخ وقارى بلسانه، فأخذتها من قصيرة وانضمت إلى الراحلين واستقل وحده — ومن معه — بالمقهى برمتها.

شاهدته بعدها مباشرة فى مسرحية «حارة السقا» يلعب دور جرسون فى غرزة، فأدهشتنى قدرته الفائقة على الحلول فى شخصية الدور. فلما قابلته بعدها أفنديا خيلاً إليّ أنه متكرر وبعدها لم أقبله بملابس الأفندى مهما كانت فخامتها أو شياكتها، ولقد توالى نجاحه وتفوقه عبر مسرحيات كثيرة، ولكن بلد الشهادات التى ندد بها عادل فى إحدى المسرحيات استمهلهت طويلا، فقد مكث مدة طويلة لا يجد دورا مناسباً فى فرق التليفزيون المسرحية، بينما كان صديق عمره عادل قد حصل على فرص

عريضة وتم اللقاء بينه وبين الجمهور في مناسبات سعيدة وكان المتوقع أن يغار سعيد أو يحسد صديقه، ولكن سعيد وعادل ضربا معا المثل على أن الصداقة والأخوة هي الأساس، وقد لفت الأيام واشتركا معا في مسرحيات عديدة فلم يقم بينهما ذلك التنافس المقيت إنما حدث التكامل الجميل، وسوف يبقى لسعيد ميزة السعى وراء هذه الروح وتنميتها، فكثيرا ما كنت أضبطه في مسرحية مدرسة المشاغبين يفتح لعادل ثغرات كوميدية يدخل منها إلى سكك مليئة بالضحك ومن مزاي سعيد أيضا أنه لا يحاول الخروج عن الدور المرسوم له إلا إذا كان الدور نفسه كالزئبق لا يستطيع الإمساك به فحيثئذ يؤلف هو دورا فوريا ويربطه بالعمل ويظل يضيف إليه كل يوم لمحات جديدة حتى يبدو وكأنه لم يخرج عن النص أبدا.

على أنه لم يكتسب هذه الارتجالية الجريئة إلا من احتكاكه بجمهور مسرح القطاع الخاص وهو جمهور غير متمزمت ولا يطلب أكثر من غسل الصدور بالضحك.

يستطيع سعيد أن يطيع أى دور بشخصيته هو حتى ولو كان يمثل شخصية أجنبية لازلت أذكر مسرحية «المتحذلقات» لمؤلفها موليير التى أخرجها الصديق الغائب محمد مرجان ومثل بطولتها سعيد صالح إذ لعب دور الخادم، كان يلبس ثيابا فرنسية ويتحدث بالعربية الفصحى ولكن شخصية الفلاح المصرى كانت تطل من الثياب الافرنجية فتحدث تناقضا مثيرا أيامها كنت أكتب النقد المسرحى وتربعت بسعيد فى هذه النقطة بالذات ولكننى اكتشفت انها لصالح الدور، فموليير الفرنسى لم

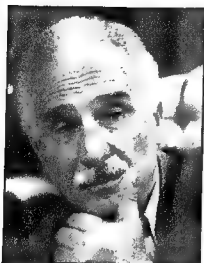
يكن يقدم لنا مجرد خادم بل يقدم من خلاله طبقة كاملة تعيش فى فرنسا أو فى أى مجتمع فيه سادة وخدم وكانت المسرحية أول عمل للصدىق المخرج محمد مرجان وكانت ثمة مخاوف من فشلها خاصة أنه كان منحوسا ولكن المسرحية نجحت لنجاحا دامغا أثبت من يومها قدرة الشبان على تحمل المسئولية كاملة غير منقوصة بعدها انتقل سعيد صالح من الخادم الفرنسى إلى دور الخادم المصرى الخالص فى مسرحية «عودة الروح» التى كان لى شرف إعدادها للمسرح.

وكان المخرج جلال الشرفاوى قد أسند دور الخادم مبروك للممثل المرحوم الضيف أحمد، ولما اعتذر الضيف لسبب لا أذكره جىء بسعيد صالح دون مفاضلة بينه وبين أى ممثل آخر، ويوم «البروفة» النهائية كان يجلس معى فى الصالة احد النقاد الأجانب المهتمين برواية عودة الروح، وحين جاءت دخلة سعيد كان عليه أن ينهى حوار بهجمله تقول: «ومن نوكل على الله كفاه».

ثم ينصرف، ولكنه عندما أنهى هذه الجملة بقوله: كفاه.. أكملها بالانكفاء على وجهه، وضجت الصالة بالضحك وسألنى الناقد الأجنبى هل هذه الحركة منصووص عليها؟ فقلت لا بل هى من خلق سعيد، وشرحت له المفارقة التى فيها فقال الناقد إن هذا الممثل، يعنى سعيد - قوى الحدىس بليغ السلوك فى صوته دفء الصديق المطلق، بعدما انطلق سعيد إلى مسرح القطاع الخاص لينطلق منه إلى أفاق بعيدة صنع لنفسه عشا كبيرا يفرخ على الدوام ألوانا من الكوميديا الفريدة.

قدرته ليست فى خفة دمه فحسب بل فى مخزونه من الصور الشعبية القحة، لكأنه السفيرة عزيزة. فى داخله، ماكينة تحميض، وعشرات الملايين من «العفاريث التى التقطها من الحواري ونضج بها وجهه وسلوكه. لأتنى الماكينة تحمض الصور فى الحال لتتوالى على شاشة وجهه صنوف من العربية والقوادين والمتشردين واللصوص والعيال المجدع والمعلمين الأصلاء والأفندية المتبهبهين بالأونطة والماليك والعطشجية قدراته فائقة ومضمونة إذا عهدت إليه بتمثيل أدوار الناس الذين بلا كيان، المنسحقين، وبائعى الأمشاط فى الأتوبيس، وماسحى الأحذية، والبقالين والنحاسين والتجارين وكافة الحرفيين. على أن طريقة سعيد قد تشبعت بشخصية السفيرة عزيزة فخلق منها مدرسة فنية لا يجيدها أحد سواه وكأنه ليس مستعدا لانتظار كل هذه الأدوار إلى أن تجيء إليه ليمثلها، فأثر أن يعرضها عليك كلها دفعة واحدة كأنما صوت فى أعماقه يردد على الدوام قائلا: واتفرج يا سلام، وأنت بكل تأكيد سوف تكتشف للوهلة الأولى أن سعيد صالح فنان فرجه. ليس مهما أن يكون فى الأساس منطق تداعيات كما عند عادل، بل ليس مهما أن يكون ثمة منطق على الإطلاق.. المهم أن يثيرك ويدهشك ويخرجك عن كل وقار مصطنع. أرايت إذن كيف «أن العنوان لم يكن غلطة مطبعة؟

الفنان الذى أحيانا ميتاً!



عبدالرحمن أبو زهرة

غفير الدرك. ليس فقط بصيحته الشهيرة الجهمة: مين هناك، بل بروح خفير يقظ الضمير والقلب، من عامة الشعب هو لكن الطربوش ذى الفحاسة والشريط الاسمر والسترة والسروال والبندقية التى

وضعتها الحكومة أمانة فى كتفه كل ذلك القى فى نفسه الشعور الحاد بالمسئولية انه الحكومة نفسها ممثلة فى شخصه فى هذا الدرك فى هذا البلد.



لن يقلت منه لص أو أفاق شريد، سوف لن يتورع عن الضرب المليان اذا لزم الامر وهو حتما لن يلزم لان خفيرنا مجرد مظهر للهيئة المخيفة ليس غير، أما بداخله فقلب يرتجف رقة وحنانا أما الخفير فهو الفنان عبدالرحمن أبوزهرة وأما الدرك فهو موقعه من المسرح بخاصة والحياة الفنية بعامة..

مظهر مهيب وقامة فنية سامقة «وروح شعبى كبير» دافئ الصوت ذرب اللسان فصيح الوجه بليغ الحركة والسلوك.. كبير الموهبة الى غير حد لولا

ان الاداء المسرحى جزء من تركيبته الفنية لايملك النزول عنه.. لو كان مسرحنا كالمسرح الاوروبى وظروفه الاجتماعية كظروفه لكان لدينا نفس نماذجه المتخصصين أى لكان عندنا الممثل المسرحى الخالص الذى يتمتع بمكانة سامقة، اذ يحتفظ له المجتمع بحق أعلى وأرفع فى النجومية من عامة الممثلين فى كافة الانماط الاخرى.. اذ لاشك ان ممثلى السينما والتلفزيون والاذاعة - الاقلهم - يعتبرون بالنسبة للممثل المسرحى القدير من عامة الممثلين، لانهم قد يعتمدون فى النجاح على اشكالهم الحلوة او شخصياتهم المحبوكة أو لباقتهم أو صلاتهم أو أموالهم أو ما الى ذلك من مؤثرات اخرى غير الفن.. اما الممثل المسرحى فانه كالسمن البلدى كالبلبن الحليب لايقبل الغش.. انه فضلا عن كونه يواجه كل ليلة جمهورا ديناصوريا ويتقبل ردود فعله بقدرة فائقة فانه قبل ذلك مجهز لاداء شخصيات معقدة مركبة مكثفة ذات مضامين ومفاهيم وأبعاد تقتضى ثقافة وموهبة نادرة:

بهذا المنطق يقف عبدالرحمن أبوزهرة فى صف كبير من هؤلاء العمالقة أمثال توفيق الدقن وحسن البارودى وشفيق نورالدين وسميحة ايوب وسناء جميل وغيرهم وغيرهم.. وربما كان السر فى عدم نجاح بعضهم فى ميدان السينما هو كونهم جواهر نادرة مطلوب منها أن توضع فى سلة واحدة او فترينة عرض واحدة بجوار الجواهر الصناعية ذات البريق الخادع الزائف.

بين عمالقة مسرحنا المصرى الاصيل يتميز عبدالرحمن أبوزهرة بأنه نمط فريد وغنى. فوجهه وقوامه يجمعان بين ملامح الحضر والبادية، وروحه مزيج من الشقائتين على أرض من تراث وسط الدلتا وموروثاتها

من اساطير وسلوكات وقيم اجتماعية معينة، وهى أشياء تعرفها اذا كنت على معرفة شخصية به او تعاشره عن كثب، فإذا بهزك مظهره ويلقى فى نفسك الظن بأنه حضرة القاضى أو حضرة الناظر يعيش فى خطى واسعة مثلة معا وفى صراحة وصلابة، اذا به يفعل حركة خفية تهز اعماقك من الضحك، كأن يسلم عليك مثلاً بطريقة معينة أو يغمزك غمزة معينة فكأنما ذلك العامود الصلب الجهم قد أنعوج فى رقصة خاطفة كلمح البصر. فى شخصيته الفنية الغنية عشرات من النماذج الثقافية والانسانية التى حفل بها تاريخنا على جميع انواعه.

لعلنى اكون قد وضحت مقصدى تماماً اذا قلت ان عشرات من الشخصيات التى صادفتنى فى كتب التاريخ أو الثقافة العربية القديمة لم تكن قد تجسدت فى رأسى بلحمها ودمها ناطقة الا من وحى شخصية عبدالرحمن أبوزهرة «فكنت اتكهن دائماً كيف تنطق هذه الشخصية أو تلك وكيف تكون حركاتها وانماأتها. وعلى هدى اشعاع أبى زهرة وطريقته المميزة فى الاداء المنغم المحدد الحروف بأصالة، تخيلت شخصيات كابن جبير وابن خلدون وابن بطوطة وابن الهيثم والبحترى وما الى ذلك

أذكر أننى الفت سهرة درامية منذ نيف وعشر سنوات ضمن مجموعة سهرات عن الظرفاء القدامى، أنخيلهم وقد حضروا فى عصرنا لسبب من الاسباب وقدر لهم ان يعيشوا بيننا تناقضات عصرنا بتناقضات عصرهم. وكانت السهرة المعنية تدور على أربعة شخصيات من رجالات التاريخ والثقافة من بينهم شخصية الشيخ يوسف الشربيني مؤلف كتاب (هز

القحوف فى شرح قصيد أبى شادوف)، ذلك الكتاب الذى اشتعل بفضل التنبيه اليه أستاذنا العظيم أحمد أمين فى موسوعته الشعبية الشهيرة ثم تلقف الخط منه أستاذنا يحيى حقى. والشيخ يوسف الشربيني أحد علماء الأزهر الشريف فى عصر إنهيار الدولة العثمانية وكان يخفى بين جوانحه مهزارا كبيرا جدا وفرفورا مصريا مخروم الدماغ، نظر حواليه فرأى كل العلماء مشغولين وبحماس رهيب فى شرح البائيات والتائيات من القصائد الكبيرة ويختلفون فى تفسير كلماتها وحول أسرار بلاغتها وبيانها وبديعها بينما الشعب الامى يتلظى فى نير الغلاء والعبودية والجهل والمرض، فقرر أن ينتقم منهم جميعا بأن يهدر وقارهم ويدين علمهم، فألف قصيدة لشاعر وهمى قام بخلقه وأسماء أباشادوف، ثم ألف كتابا فى شرح هذه القصيدة على غرار كبار الشراح فكانت تحفة رائعة فى تاريخ الادب المصرى الساخر بشراسة وبذاءة.

أشهد أننى على قدر ما اجتهدت فى تصور هذه الشخصية من خلال مواقف درامية قمت بتأليفها لم يكن قد تجسد فى ذهنى الا بعد ان لعبه عبدالرحمن أبوزهرة، حتى لقد وقر فى ذهنى أن الشخصية التى جسدها - وعن طريق الصوت وحده - تفوق الشخصية الاصلية خفة ظل وحضورا. كانت الالفاظ العربية الفصحى تندفق على لسانه كأنها عامية صرفقة من فرط وضوح الاداء وسلاسته - بعد ذلك ادمنت الكتابة لعبد الرحمن وكلها لشخصيات من هذا القبيل كشخصية «ابن جزى» كاتب السلطان ابي عنان فى حلقات عودة ابن بطوطة التى أخرجها لصوت

العرب الصديق محمد مرعى، من خلال هاتين الشخصيتين - الشريينى وابن جزى - تكشف لى فى عبدالرحمن امكانيات هائلة ورصيد لا ينفد من اللوازم الشخصية التى يدخلها فى تكوين الشخصيات التى يمثلها. فكل شخصية عنده تكاد تكون نمطا قائما بذاته لها لوازمها الانسانية الخاصة. وأنت اذا قرأت النص قبل تمثيله لادهشك ان اللوازم الحسية والصوتية والسلوكية التى يضيفها عبدالرحمن تحي كأنها البطاقة الشخصية للشخصية.

- أحب رؤيته وهو يمثل أمام ميكروفون الاذاعة اذ أنه يكون فرجة بحق - فكل عباد الله من الممثلين يقفون أمام الميكروفون ثابتين فى رصانة، يتابعون او يقتربون حسب مقتضيات الحركة والتزامن الصوتى، الا عبدالرحمن فانه حين يقف أمام الميكروفون فكأنه يقف على خشبة المسرح، حيث يتعين عليه ان يؤدى الشخصية لا بالصوت وحده بل وبالحركة المتوهجة كأن ثمة من يراه ويعجب به يهز يده اليمنى، ولولا ان اليسرى تلمسك بالنص لهرها هى الاخرى، ويتنفض جسده، وتتلعب حواجه صعودا وهبوطا وتتقلص شفاهه برطمة وهلضمة، تدهش كيف ان الكلمات مع ذلك واضحة تماما.. لا شأن له بالطرف الاخر الذى يبادل الحوار ان ضحك أو أمسك نفسه، فهو يفترض ان من يقف أمام الميكروفون لابد ان يكون صلبا أمام المؤثرات الخارجية التى قد تخرجه عن سيولة الاداء، وقد كان المرحوم صلاح منصور بارعا فى الاتيان بحركات هازئة هازلة أمام الميكروفون بينما هو مندمج فى النحيب مثلا أو فى موقف درامى

جاد. وقد حدثت أن كلا من العم صلاح وعبدالرحمن يسخر من رهبة الميكرفون التاريخية ويهزأ به في الخفاء ليستمد من ذلك طاقة معنوية تتيح له نسيان الميكرفون والانطلاق بحرية.

جهده في الاذاعة لا ينكره احد، فأعمال الفنان تحسب له في كل مجالات الابداع واذا كانت بعض الوجوه تبقى في مخيلة الجمهور وقتا يقصر أو يطول حسب قدرة الوجه على التأثير فان صوت عبدالرحمن ابوزهرة يبقى طويلا في ذاكرة المستمع، ليس بقدرته على الاداء الجيد المتنوع فحسب بل لان طريقته في الاداء طريقة مسؤولة، أداء مسئول يمكن ان تعتمد عليه ونعتبره حجة في نطق الالفاظ الفصيحة وكيفية نطقها، وهي ميزة تعلمها من اساتذة كهنة المسرح ابتداء من زكي طليمات وأحمد علام مروراً بمحمد الطوخى وصلاح منصور وحسين رياض.

قد لا يحسب نفسه من بين الظرفاء. مع انه في رأس القمة وهذا في حد ذاته ظرف كبير جداً، فقد ينقص الظرف عند شخص مقدارا كبيرا بمجرد احساسه بأنه ظريف، وكلما كانت الشخصية على درجة من النضج والتفتح قل انتباهها الى كونها ظريفة، فيظل الظرف فيها دائما أبداً بمعزل عن الابتذال يصبح كعطر الاداء.

حتى الان لم اجد في الدنيا ظرفاً اظرف من ان يتحمس بمثل في مستقبل العمر الفني فيمثل شخصية رجل ميت.. ممثل اخر في مثل عمره وظروفه كان لابد ان ترتعد فرائضه من التجربة ويحجم عن الدخول فيها، اذ كيف يتأني له ان يبدع في تمثيل رجل ميت؟ انه يريد دوراً ملأنا بالمشاهد الحافلة

بالانفعالات والهياج والضجيج.. لكن عبدالرحمن ابوزهرة كممثل من خامة جيدة عرف ببعد نظره وثاقب خياله أن الممثل الموهوب يبدع حتى في تمثيل الموت، ويكون ابداعه محسوسا على نطاق واسع. ايامها لم يكن عبدالرحمن ممثلا ناشئا بل كان قد لعب ادوارا بارزة في عديد من المسرحيات صور فيها انماطا مألوفة مؤداة باتقان، ما بين طالب ازهرى ومثقف انتهازى وغير ذلك من ادوار ولهذا فقد دهشنا حين عرفنا ان المخرج المصرى النابغة كرم مطاوع قد وزع عليه دور «الميت» فى مسرحية (الفرافير) التى كتبها يوسف ادريس وتشوقنا ليلة العرض حتى اذا ما جلسنا فى الصالة واحتدمت المسرحية باحتدام الصراع الازلى بين الفرفور والسيد دخل المسرح اطرف ميت فى الدنيا او فى الآخرة لاندرى، محمولا على أربعة اكتاف وخلفه امرأة تولول بمدد كعرق الخشب ملفوف بالكفن الشرعى والثام، حتى اذا ما وصل الى مقدمة المسرح صاح فى حامله أمراً : نزلونى ياولاد . فانزلوه فوقف متخشبا بالكفن وصار يسأل عن الطبرى ويتفاهم معه فى شئون دفنه وتكاليف ذلك وغير ذلك من امور تخص الموتى، حتى اذا لم يعجبه الاتفاق ازور وصاح: شيلونى ياولاد.. فحملوه وذهب يبحث عن مدفن آخر.

اقسم كافة المشاهدين وحلف بعضهم بالطلاق ثلاثا ان هذا الممثل سبق له الموت قبل ذلك، والا فهل يتخيل احد ان ممثلا يقف هذه الوقفة بهذا الكفن وتتبادل حوارا لمدة طويلة يروح خلالها ويجئ على المسرح بخطوات متخشبة وينفعل ويصبح بنبرات وابقاعات مختلفة ولكن

بصوت لا يمكن ان يكون الا لرجل ميت، حتى فى صياحه الشديد وانفعاله.. بالله كيف استطعت يا عبدالرحمن ان تؤلف هذا الصوت وأن تتحكم فيه بكل هذه الدقة والبراعة؟ ان المرء ليصبح : ما اظرفك ايها الفنان الاصيل..

تبلورت امكانياته الكوميدية الظريفة فى مسرحيات كثيرة ومع ذلك لم يصبح عملة رابحة فى سوق كوميديا القطاع الخاص.

لسنا غيل الى تفسير ذلك بأن العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة من السوق وهو قول حقيقى، ولكن التفسير الادق فى نظرنا هو ان الكوميديا الرائجة الان مجرد ناس يفرشون بكوميديا فى مناطق يذهب اليها المشترون بشروطهم هم لاشروط الفن، ناس يبيعون الكوميديا، نعم نقود وجرأة فيستأجرون الظرفاء باجور مهما كبرت فهي قليلة فى سبيل ان يجمعوا دخلا كبيرا.

ظرفاؤنا كثيرون وليس فى كثرتهم مؤلفين يغذونهم بنصوص جيدة تحتفظ بالقيمة الفكرية والفنية والاخلاقية فى ثنايا الازحاحك، هذا من ناحية، ومن ناحية اخرى فالظرفاء ينجرفون الى تيار الازحاحك المباشر لان هذا هو المتاح امامهم - وميزة عبدالرحمن انه لم يترخص رغم سوء وضعه المادى.

الشقى المتحضر يتفوق على نفسه



صلاح السعدنى

سفروت. هو ذلك الذى
تقابله فى حارة تحت الربع
أو كوم الصعايدة فتظنه
خريج الحارة الذى ارتقى
فأصبح صبيا للميكانيكى
أو بائعا جوالا أو بائعا فى
محل على ناصية أحد
الشوارع النظيفة. مهما

ارتقى فطبعه باق على كل ملامحه، قد تلقى إليه
بأمر جاد فيهزا بك لاويا شفتيه أو مخرجا لسانه
أو رافعا حاجبيه عن نظرة شقية.

تخس إنك لو ضربته فلن يصلح ذلك عقابا، لأن المؤكد إن أما له شقية
تعبانه قد ظلت تضربه باللكمية فى جنبه لاعنة الخلفة واللى يخلفوها، فلو
فكرت فى شتمه أو نفرزته بكلمتين فإن نظرة حانية من عينيه تسيل على
خديه لتردعك فى الحال قائلة لك: احذر من سوء فهمى فانا ابن ناس مثلك
وربما أفضل. غير إنك تظل غير مقتنع بهذه الغرية لأن وجهه الصبى يحمل
من الشقاء والشقاوة والغلب أكثر مما يحمل من رفاية أولاد الناس الطيبين.

نعم ذلك هو وجه الفنان «صلاح السعدنى»، مزيج من طبقات الشعب المصرى، فهى ملامح ذات تاريخ عريق أصيل بانسياب وجهه الأسمر وانسياب عوده الرفيع المتوسط القامة يبدو كأنه أحد النقوش الفرعونية على جدران المعابد والصخور الناطقة أحيانا يبدو وجهه كصخرة ناطقة وأن تعابير صفحته التى تتالى أثناء تمثيله ليست فقط إنعكاسا لمشاعر صاحبة ملموسة بل هى أيضا نقوش فرعونية كأنما فى داخله ماكينه ميكرو فيلم تعرض علينا ألوانا من ورق البردى بقدر ما يتبأنى الاحساس بأن وجهه قريب الشبه جدا ومن كافة الوجوه بالرغيف البلدى الساخن المملوء بالردة وعلى صفحته الموردة أثار أصابع الخباز، بقدر ما يبدو كأنه بردية عريقة لم تنفك كل رموزها بعد.

لازلت أذكر وجهه فى دوره فى تمثيلية لا تطفىء الشمس التى أخرجها نور الدمرداش فى أواسط الستينات. كانت عيون المشاهدين فى البيوت تستقر على وجهه بشهية غريبة، أما أنا فكنت أحس بمتعة فائقة هى متعة الجائع إذ يلمس سخونة الرغيف بأصابعه ويتلقى اللسعة اللاسعة فلا يجزع منها بل يحولها إلى إيقاع بضرب الإصبعين فى بعضهما فى الهواء ذلك إننى بحكم صداقتى القديمة لصلاح كنت أعانى معاناته فى الأداء إذ إنى أعرف خلفياتها أعرف كيف أدى هذه الجملة هكذا ولماذا.

الحق أقول لكم إن صلاح السعدنى ليس واحدا من الظرفاء فحسب بل هو من لوازم الظرفاء، ليس بالخبرة الفنية التى قد تخلق ظريفا، بل بقدرته العظيمة على الأداء التمثيلى الحى. ربما كان فى ذلك نسيج وحده بين الموهوبين من أبناء مصر المعمورة، إذ هو يؤدى بمفهوم خاص مستقل عن مفهوم المؤلف والمخرج،

أنه فقط يستجيب لهما فى كل ما يتعلق بالإطار العام للشخصية بل ويلتزم حتى بالانفعال الذى يطلبه المخرج أو يرقوه، لكنه قادر على أن يفعل كل ذلك من خلال مفهوم خاص يتمثل فى وجهة نظر اجتماعية تتمثل بدورها فى رؤية فنية تجسد فى سلوك الشخصية وانفعالاتها. إنك تحس وهو يلعب أمامك شخصية أو يؤدى مشهداً منها أنه يكتب الشخصية فى ذهنك مثلما الكاتب يكتبها، إنه يقدمها بأسلوب يدخل فى إطار الأدب، لكأننى أريد أن أقول إن تمثيله هو ما يمكن تسميته بأدب التمثيل أو تمثيل الأدب - ربما! إننا لو تذكرنا دوره فى أى مسرحية أو فيلم سينمائى أو مسلسل تليفزيونى وتمعنا فيه قليلاً دون أن ننساق وراء رد الفعل السريع المباشر، لاحسنا أنه «يسوق» إلينا الشخصية فى ترتيب منهجى يترسم خطى الباحث العلمى أو الكاتب الروائى الذى يضع أسساً تقوم عليها أبنية فوقية على مراحل متباعدة متطورة نحو هدف واضح مرسوم، كأنه ليس ممثلاً، كل المطلوب منه نقل الشخصية بصدق وأمانة وجودة بل هو إلى كل ذلك يضيف «مقولته» الخاصة.

لأسلوبه التمثيلى الأدبى قدر كبير من البيان والبديع، والبلاغة، ولذا فهو من فرط بلاغته وأدبه لا يلجأ إلى المحسنات أو الأطناب أو الإسراف والترهل، ولهذا فقط لم يصبح عمله رائجة فى مسرحيات الهلس والتهرج التى أصبحت تسد عين الشمس فى بلادنا والتى يمكن أن تخطب ود نجم مثله مضمون الرواج على أى صورة.

تمتد القناطر بلا حصر بينه وبين الجمهور كأنه إينهم الغائب، المجند مثلاً، السارح فى الغربة يبحث عن رزق لهم، الولد المسكين الجدد، الذى تحمل وزر

الآخرين وحمل على صدره مسئولية لا ذنب له فيها ولكن ذلك لا يمنعه من أدائها على قدر ما فيه من قوة وشهامة، إين الأسرة، آخر العنقود ولذا فهو أكثرهم حظوة بحب الأبوين ومع ذلك فبقدر ما هو محسود تراه مروراً مصاباً بضعف أو بعلّة جسدية، هو إين ستة أو سبعة أشهر ولدته أم كبيرة مجهولة هي بلا شك أمنا جميعا وكنا نتوقع موته فإذا به يعيش ولذا فهو دائماً محط الحب والإشفاق، هو الطفل الذى ماتت أمه وهي تلده. فخرج إلى الحياة يقاوم الشؤم والتعاسة بذكاء حاد يجعله ولداً ممصوصاً متواضع الحال أى نعم لكنه يباريك ويكشف عن مكتون أغراضك، لا يعاقبك على سوء نيتك أو عدوانية سلوكك كنت تود تسلكه معه، إنه فحسب سيكتفى بالنظرة الظريفة والبسمة الخيثة العجوز، أو بتشويحة هازئة أو بزومة، أو ربما منعه الحياء من إظهار أى شيء يكشفك بك، الأغلب إن صدق حياته وتلقائيته سيكشفان إنه كشفك من فرط محاولته نفي إنه كشفك، هو أخوك على كافة الوجوه وأيا كانت أغراضك تجاهه. نعم أخوك هو، وإنه لمستعد لنسيان كافة أغلاطك وأخطائك نحوه ومؤازرتك فى أى موقف تفرضه الأخوة، أنه مثلك دائخ ولاقف وصابر وعازر، إنك على كل حال لست مسئولاً عما فعلته معه إنما هي الظروف وقسوة الزمان وحكم الخسيس على الأصيل وما إلى ذلك.

كل هذه قناطر توصل بين شخصية صلاح السعدنى وبين الجمهور كالخيوط السحرية الممتدة فى أحشاء حياتهم، ولذا فالرأى عندى أنه إدانة دامغة للحركة الفنية فى بلادنا، لأن نجما كهذا وبهذه النوعية كان ولا يزال مؤهلاً لاعتظم ألوان الفتى الأول فى السينما العربية خاصة

وبكل محليتها التي تميزها عالميا أنه كفاءة أصيلة تحرص ليس فقط على تثقيف نفسها بل وعلى ربطها وربط فنه بالواقع المصرى الحقيقى، أقصد الواقع تحت سطح الأمواج الساكنة حيث تصبح مشاعر الناس هى الحقيقة وانفعالاتهم هى الحقيقة، وحيث تكون المشاعر صاحبة على الدوام فى وهج الحياة لافحة تكون الإنسانية قد تحدت فى معالم رمزية على درجة عظيمة من الوضوح ويصبح التعبير عنها محتاجا إلى نوع من التمثيل كالشفرة ينجح صلاح دائما فى استخدامها هذه الشفرة يلخصها هذا السؤال: كيف تنقل إلى الجمهور معاناة الشخصية فى لحظة معينة بدرجة ما من القوة والعنف؟ كيف تجعله يحس كأنه هو نفسه الذى وقع فى أسر هذه الازمة؟ هل يقتضى ذلك قدرا هائلا من الانفعال التمثيلى أو صنع حركات وقول عبارات بطرائق معينة توحى للمتلقى بالإحساس الشخصى الحقيقى الذى تعانیه شخصية الدور؟.. ربما ولكن صلاح يختصر كل ذلك بحركة يفعلها أو نبرة ينبرها أو نظرة ينظرها تجعل بعض المشاهدين يضرّبون رءوسهم بأيديهم، لأنه فى هذه الحالة يكون قد وجد فى خيال المشاهدين صورا كثيرة تبدو شاذة لجمهور الطبقة المثقفة أو المتملّنة: صورا لولد يختلس من أخيه نصف الرغيف أو كومة صغيرة من الفول المدمس، ولذا يجرى عاريا وراء عربة الرش، ولذا تبعثه ليشترى لك شيئا فيختصر منه شيئا فى الطريق، ولا يتركك إلا راضيا مرضيا، ولذا مكوجيا بالقطعة يبخ الهدوم ويطويها ويمرر عليها الكوافة من فوق، ولذا يتما وسكوحا أوهمك أنه

عزيز قوم ذل فأخذت تغدق عليه عن طيب خاطر وهو رغم النعيم
يحمل هم إنكشاف أمره طالما هو معك.

كان مقدرا له أن يصبح مهندسا زراعيا.. ولو قدر له أن بات كذلك
لأصبح مهندسا زراعيا فريدا من نوعه فى التاريخ إذ هو بالتأكيد كان
سيقضى النهار ماشيا على شطآن المصارف لا لبحث فى أمرها بل
ليستاد السمك بسنارة وكيس طعم حفر عنه يديه فى الطين، أو جالسا
بين رهط من الفلاحين يشفط الشاى معهم ثلاثة أدوار بالكوب الزنك
الصغير، ويدخلهم فى الحكاوى والمؤامرات الشيطانية التى تتخلف عنها
فصول فكاهية لا تنتهى، ومن يدرى فلعله كان قد نجح بذلك فى إصلاح
الرى بما لا يحوجنا للسد العالى، فهو يتمتع بجبلية عجيبة إزاء المواقف
الضاحكة، يمارسها بصبر فريد وأناة وحكمة ورصانة، ذات يوم فى أواخر
الستينيات كنا نمشى فى شارع مجلس الأمة قادمين من لاطوغلى لنسأل
عن صديق لنا يبيع الأواني الفخارية النادرة فى بقعة مجهولة من هذه
المنطقة، واجتزنا أسواقا وزحامات، وكان صلاح مشهورا جدا فى ذلك
الوقت، وأمطرت السماء أطفالا وصبيانا يسرون خلفنا معلقين هازئين،
وصلاح أيامها متخذًا شكل الهيبى. بشعر مرسل ونظارة كبيرة الإطار
وبنطلون عجب.. وكان بكل إستمتاع يتبادل النكات مع الأولاد كأصبع
ما يكون ولكن بخفة دم خرافية.

نحس كأنه مخلوق ليضحك فحسب، كأنما هو فى حالة إحساس
دائم بالتفوق على الواقع والناس وحركة الحياة، لكن ضحكة فى

العادة لا يكون خالصا أبدا. نحس إنه وقد أدرك بعد طول تفوق على الواقع والحياة إنه مجرد جزء ضئيل جدا من هذا الواقع وهذه الحياة.. قد راح يضحك ساخرا من نفسه، وفي ضحكة مزيج من كل الأصوات المؤنسة فى بيت فى حارة ضيقة فى منطقة ما من مديرية الجيزة حيث ولد ونشأ صلاح السعدنى.

على الجسر الفاصل بين الحياء الشديد والسوقية المفرطة تقف المفارقة الكوميديّة الهائلة فى شخصية صلاح السعدنى. وموهبته العظيمة تكمن فى قدرته على الاحتفاظ بالحياء حتى وأنت تضطره إلى إستخدام السوقية.. ولأنه فى الأصل «متربى» ومطبوع على الأدب والرقّة، ونظرا لأنه يتكشف الجانب السوقى للحياة ويفهمه عن عمق ودقة فإنه ينجح كوميديا فى اللعب بهذه المفارقة الأصيلة الغنية.

شقيق هو لاخيّنا الكبير وزميلنا العزيز محمود السعدنى أحد ظرفاء جيله الأفذاذ على سن ورمح، وكان فارق العمر بين محمود وصلاح عددا من السنين يضع جيلين على الأقل، وفوق ذلك كان داهية عظيمة بكونه كاتبا وصحفيا لامعا. وهكذا كان صلاح وهو شاب صغير فى الثانوية العامة يجلس فى حضرة أخيه محمود - حين يجلس - مؤدبا منكمشا على نفسه من فرط الحياء والتجمل والرهبة. وذات يوم كان يجلس تلك الجلسة مع أخيه محمود الذى كان يجلس بدوره إلى شيخ الظرفاء عبد الله أحمد عبد الله الشهير بميكى ماوس، وكان ميكى ماوس ليلتها مشعشعا رائق المزاج يحكى لمحمود

- إن حقا وإن خيالاً - مغامراته وقصص عشق النساء له وتدلّههن في حبه وكيف إنه «يدلّهن» واحدة وراء الأخرى ولا يعيرهن التفافاً إذ أن التي ترضى غروره - بعد - لم تخلق.. وكان محمود بخبثه الشهير يستمع إليه في هدوء مظهرًا شعوره بالإقتران والعم ميكي يحكي ويحكي. وبجوار محمود صبي صغير لم ينطق طوال الجلسة بحرف بل يواصل النظر في إنهار شديد بصديق أخيه الكبير، أو هكذا تخيل العم ميكي وفجأة نقد صبر محمود فقال للعم ميكي: «بطل فشر بقي يا عبد الله.. انت عاوز تقنعني إن فيه واحدة في الدنيا ممكن تبقى أنت بالنسبة لها قيس ولا روميو؟» فتوقف العم ميكي منزعجا وقد بدأ كالحكيم يمتص الشعور بالصدمة، ثم قال في هدوء: «للدرجة دي يا محمود.. بقي مفيش واحدة تتمناني وتحبني وتبقى من هوايا ما بتتمش الليل؟» وهنا - ولأول مرة منذ بدأت الجلسة - نطق الشاب الصغير الضئيل الحجم قائلاً في بساطة وتلقائية: «ممكن يا عم عبد الله.. بس على شرط تكون نادراها»!!

الولد الذى لا يزال..!



ابو بكر عزت

العين «شخصية»
والحواجب «شخصية»
والأنف «شخصية» والخد
«شخصية» والفم
«شخصية».



وهكذا يتكون وجه الممثل الفنان «أبو بكر

عزت» من مجموعة شخصيات هائلة الحجم.

ليس ذلك من قبيل الزعم بأنه يستطيع بوجهه أن

يصور عديدا من الشخصيات فما أبعد وجهه العبقري عن هذا الادعاء الساذج.

إنما الموهبة العظيمة فى خلقه أن كل جزء فى وجهه له شخصيته المستقلة البارزة

بكل وضوح واشعاع، حتى إذا فرض وعرضوا عليك عينيه وحدهما بمعزل عن

بقية وجهه لصحت من فورك ومن ثقة واطمئنان: هذه عين أبى بكر عزت، كذلك

الأمر مع كافة الأجزاء الأخرى قياسا على ذلك فإن كل جزء له شخصيته المستقلة

أيضا فى الاشعاع بكل مكوناته الإنسانية والفنية والشعورية، ولذلك فإن للملامحه

لظلالا كثيفة فى اطار الشفافية حتى لتراه قادرا على نزع طبقات الشفافية عن

صفحة وجهه طبقة وراء الأخرى كلما احتاج الأمر إلى توضيح أكثر. آخر

طبقات الشفافية فى عمق وجهه البعيد هى الإشارة الساحرة إلى المعنى المقصود

دون النطق بالكلمات، وله فى اشاراته وغمزاته طرقا وأساليب بارعة تنتمى إلى رصيدك أنت من الذكريات والموروثات والمكتسبات. نعم فإن ملامح وجهه قادرة على أن تلعب برصيدك من كل هذا فى درية فائقة يكاد لا يكون للممثل فيها أى دور من فرط ما فيها من صديق وتلقائية.

غمزات فيها من القسوة والخشونة ما لو صدرت عن غيره لكان جزاءه عليها التوبيخ أو رفع الأمر إلى القضاء. غير أنك ترتدع وتغرق فى الضحك من هذا الولد الشقي الذى كشفك أمام نفسك وأيقظ من مكنون ذكرياتك شيئاً كان دفيناً فغمزة منه مع إشارة باليد مع كلمة أو نبرة تكشف أنه فى الحال أنك عشت هذه اللحظة بكل حلافيها وكنت - لمؤاخذة - ندلاً هكذا أو ظرفاً هكذا أو نصاباً هكذا. أنه بهذه الامكانية الكبيرة الضخمة يتمى إلى فصيلة راقية من فصائل المواهب الفنية، وتعنى بها أولئك الفنانين من ذوى الاشعاع الطبيعى القوى، بمعنى أنه لو لم يتعرض للأضواء أو للظهور على شاشة سينما أو تليفزيون أو خشبة مسرح لخلق لنفسه أضواءه الخاصة.. ذلك أن اشعاعه الطبيعى لا بد أن يظل يصاحبه كظله أينما ذهب وحيثما حل به المصير وما مصير المشعين إلا طرقاً تستطع بالوضوح والأمان.

لم يكن قد عرف طريقه إلى السينما إلا فى دور صغير عابر جداً فى أحد الأفلام، وكان فى ذلك الوقت فى مطالع الستينات قد مثل دوره الشهير الخالد فى مسرحية «بين القصرين» الذى أعدتها مؤلفة الدراما الكبيرة «أمنية الصاوى» عن رواية نجيب محفوظ أكبر وأشهر رواية فى الأدب العربى المعاصر، أى أن أباً بكر لم يكن معروفاً على نطاق شعبى، ولكن ما أن عرض الفيلم الذى شارك فيه

بعض دور حتى حدث فى حياتنا - نحن أصدقاؤه - نقلة هائلة، إذ كنا نمشى فى شوارع بولاق أو سليمان باشا أو الشريفين بصحبة صديقنا أبى بكر عزت فيطاردنا الأطفال والصبيان قائلين: «الواد اهه»! فى حين يتهمل بعض الرجال وبعض النساء فى مواجهتنا ويحيوننا بابتسامة دمثة، وقد تمرق بجوارنا فتاة حلوة فبعد خطوتين تلوى رقبته مرسله إلى أبى بكر ابتسامة تمتطى نظرة كالجواد... فكنا نضرب جباهنا بأكف أيلينا ونجمر فى صياح مملوء بالحسد الشرعى، ونروح نسيه ونغلق له القول صائحين من بين أسناننا، وهو يتلقى وخزنا بكل برود وهدوء وورصانة، منتهى عقابه لنا حين نمضى فى قلة أبنائنا ونحن سائرون على رصيف شارع سليمان أمام البن البرازيلى أن يشبك يديه خلف ظهره ويتجاهلنا سائرا وحده رافعا حاجبيه تلك الرفعة الشهيرة التى تبدو وكأن بإمكان حاجبيه مواصلة الصعود إلى فوق مستوى جبهته، فيما يرد على تحية الجمهور من يمين ومن شمال حتى يفرس أكبادنا من الغيظ، إذ أن من يتتنا ممثلين ومؤلفين ومخرجين وصحفيين لا يعلم أحدا عنهم شيئا... ترى هل كانت كل هذه الشهرة المفاجئة التى هبطت على أبى بكر تصدرها فيلم واحد لاغير؟ مع العلم بأن جمهور المسرح ليس عريضا إلى هذا الحد؟!

حقيقة الأمر ان اشعاع أبى بكر عزت كان يلعب دورا أساسيا فى تلك الظاهرة لأنه لا يحتاج منك وقتا طويلا أو عشرة طويلة حتى يكتسب ودك أو صداقتك، يكفيه أن تقع عينك على وجهه فحسب، ومنذ الوهلة الأولى فإن المؤكد أن عينك لن تسحب ثانية ببساطة، أو بمعنى أصح أن وجهه ليس وجه النظرة العابرة، أن النظرة تعلق به كأن ثمة مغناطيس فيه يجذبها. ولابد من التسليم بأن هذا

المناطيس هو ما فى ملامحه من طاقة ود، بل ان وجهه للنظرة الأولى هو بطاقة ود تدعوك، ليس فقط لإقامة الود بينكما بل لإقامة عهود ومواريق لا يمنعها إلا كونه ليس سياسيا وليس شيخ طريقة، ولكن يكفى أنها طلعة وجه تقول لك: أعلنت عليك الحب.

أقول وأن أسهبت أو بذنا خطأ أنه اسهاب. أن الملامح لدى أى بكر عزت فيها دفء المودة، الأمر الذى ينقل إليك الثقة فى كل ما سيقول ويفعل.

ان هذه الموهبة الربانية تلقى فى روعك اليقين بصدقه ثم تتجاوز حدود هذه العلاقة فتضفى على العادى مظهر السر والسر الخطير، كأنه وهو يتكلم أو يدير ملامحه بالقول يقضى إليك بأشياء عزيزة وهامة فضلا عن أنها قد تخصك بصفة خاصة. ثم أنت تكتشف المفارقة الطريفة بين مظهر الانضاء وعادية المفضى به، بين الشكل الخطير المركب ومحتواه العادى البسيط، فتضحك من أعماقك إذ هو قد يجسد لك خوفك من أشياء بدت لك فى حياتك خطيرة وهى فى محتواها بسيطة.

«الواد أه» صيحة شعبية مصدرها جمهور الترسو أى عامة الشعب بكل فخر. لكنها تعبير دقيق عن فهمهم لمعنى البطل فى العمل الفنى. كانوا وهم يتابعون أحد الأفلام الأجنبية يرون شخصيات كثيرة تتابع أمامهم بأحجام وأشكال مختلفة، يتوقفون عند ممثل بعينه ويشيرون قائلين: «الواد أه» أى هذا هو البطل الذى ستمخض عنه أحداث الدراما بعد قليل.. انهم يكتشفونه ليس من كونهم شاهدوا الفيلم من قبل وليس من كونه البطل بوضوح بل لكونهم بالدرجة الأولى تلقوا، فى الممثل من

أشعة غير عادية، وأحياناً لا يتضح أنه بطل الفيلم ولكن إشارة الجمهور بقولهم: «الواد أه» لابد أن تتحقق في زمن يقصر أو يطول، فمعنى الإشارة شعبياً أن هذا هو الولد الذى سوف يكون. وحينما تلقى أبو بكر عزت هذه الإشارة فى ذلك الوقت المبكر جداً كانت مؤشراً صادقا إلى أنه سيكون فتى السينما الأول فى السنوات القليلة القادمة. وكان أبو بكر عزت بالفعل مؤهلاً لأن يكون طفرة جديدة متطورة من ذلك النموذج الذى حاول أنور وجدى تأصيله: نموذج الشاب الحلو الذى يستحق عن جدارة أن يعيش ويحيا فى عز وونغتة لكن تقلبات الزمن واختلال الأوضاع تضعه فى ظروف الفاقة والشقاء، لا لكى تذل كبرياءه، وتستدر عطف الناس عليه، بل لتكشف عن مزيد من جدعته وشهامته وأصالته.. كان أبو بكر عزت مؤهلاً لأن يلعب فى السينما العربية لوناً فريداً ومتميزاً بين ألوان الفتى الأول. وكل من شاهده فى دور «كمال» فى مسرحية «بين القصرين» تنبأ له بهذا.

دور «كمال» فى «بين القصرين» كشف عن ممثل حقيقى يملك القدرة على التأثير الدرامى الرصين المتمكن، فشخصية «كمال» كما نعرفها ليست كوميدية بل هى شخصية شاب مثقف دارس للفلسفة يعيش شاهداً على عصره. استطاع «أبو بكر» أن يجسده ويجسد ملامح عصره تجسيدا حيا ناطقاً، ولازلت أذكر ذلك المشهد الذى بكى فيه وأبكانا بهزة عنيفة فى أعماقنا دون أن يغرق فى النحيب، كأنه الشاعر الذى يلخص تجربة شعورية كثيفة فى جملة واحدة يتمتع بعبادة غريبة جداً، هى الخضوع

للنمطية فى توزيع الأدوار على الممثلين فى أن ينجح ممثل فى دور شرير مثلاً حتى تنهال عليه العروض لأداء نفس الدور فى عديد من الأفلام على صور فيها بعض الاختلاف القليل. كذلك الأمر إذا لعب دور وكيل نيابة مثلاً أو ضابط شرطة أو رضى بدور ثانوى صغير لعدة مرات متوالية، حيثئذ يكون - إذا نجح فى الاداء - قد حكم على نفسه بأن يظل مدى عمره يقدم هذه الشخصية أو يدور حولها وفى نطاقها وهذه العادة مرض أساسه أن مخرجينا فى فترة من الفترات لعلها لاتزال قائمة، لديهم نقص كبير فى موهبة توزيع الأدوار، أو لعلهم يستسهلون ويأخذون المثل بشهرته فى دور معين.

لست أزعم أن أبا بكر قد حكم على نفسه بأدوار نمطية أو ثانوية، لا فإن موهبته غنية وفياضة، ولكننى أزعم أن اتجاهه إلى التمثيل الكوميدي قد أبعدته عن أفاق درامية أخرى بدأ يرتادها مؤخراً وعن جدارة بدوره فى تمثيلية «عصفور فى القفص»، وليس غريباً أن يكون المخرج محمد شاكر الذى وزع عليه هذا الدور هو الوحيد الذى وضع يده على الامكانيات الهائلة فى شخص أبى بكر، لأنه مخرج من جيله. ان الانعطافة الكوميديّة الحادة فى حياة أبى بكر عزت الفنية أساسها ما فى شخصيته العادية من ظرف وخفة دم قوين، فأرادت العقول المهمينة على مسار الإنتاج الفنى أن تستخدمه كمصدر للاضحاك فحسب، ككوميديان فقط، ولأنه ظريف وخفيف الدم فإنه لابد أن يتزع الضحك بدون شك.. وقد ظن المخرجون والمتجشون - وربما هو نفسه أيضاً - أن هذا هو كل المطلوب منه: أن

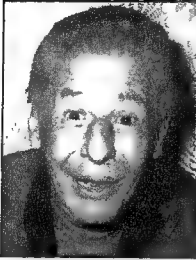
يضطلع بمهمة ادخال البهجة على الجمهور لمدة ساعتين أو ثلاث.. وقد ساعد هو نفسه على ان تستمر هذه الانعطافة وقتاً طويلاً بل طويلاً جداً، افتقدنا فيها أبا بكر الفنان الواسع الامكانيات وأغرقنا فى الضحكات. دوره هنا أنه كان - عن عمد أو بحكم العادة - يهتم بالجانب الضاحك فى الشخصية التى يمثلها حتى ليكاد يصرم مع الجمهور عقداً شفوياً بأن لاشأن له بالتمثيل الدرامى الرصين، الأمر الذى قد يستغربه الجمهور لو حاوله فيما بعد وإذا كان الجمهور قد نقض هذه المقولة ولم يستغرب دوره فى عصفور فى القفص فأن ذلك راجع إلى كياسة أبى بكر فى الانتقال شيئاً فشيئاً من الطابع الكوميدي الخالص إلى الطابع الجاد الخالص، ذلك أنه كان فى هذا الدور يلعب بوجهى العملة فى درية وحسن كافية.

أشهد ونشهد كلنا أن أبا بكر ملأ حياتنا ضحكا فى عشرات المسرحيات الكوميدية التى قدمها أثناء عضويته بفرق التليفزيون المسرحية ومع فرق القطاع الخاص. لقد بدأ فى فرق التليفزيون المسرحية بداية كبيرة وسعيدة لازالت أذكر فرحتنا يوم كان عبدالمنعم مدبولى يخرج له مسرحية من تأليف بهجت قمر بعنوان «ممنوع السناك» وكانت البطولة موزعة على ثلاث شخصيات اختير لها ثلاثة ممثلين على رأسهم أبوبكر عزت، أما الممثلان الآخران فهما جمال إسماعيل الذى شق طريقه بعد ذلك فى مسرح القطاع الخاص، و«فاطمة عمارة» المقيمة الآن فى أمريكا مع زوجها المذيع عباس متولى وكانت فاطمة مرشحة لاحتلال مركز مرموق فى دائرة ظرفاء جيلنا لولا أنها اعتزلت الفن على ما يبدو. ومن ذكرياتى عن هذه

المسرحية أن بهجت قمر كتبها خصيصاً لأبى بكر وأبنى - بنوع خاص - كنت أخشى أن تكون هذه المسرحية هى بداية الانعطاف نحو الكوميديا. وقد حدث ما توقعته، فمن مسرحية إلى أخرى فوجئت بأن أبى بكر قد تخصص تقريباً فى الكوميديا، وقد وضع نصب عينيه هدفاً هاماً، هو الهروب من سكة فؤاد المهندس التى كان مهتداً بالسير فيها خاصة أن مدبولى هو المخرج، ومن المعروف أن مدبولى هو الذى وضع بذرتة الحقيقية فى معظم جيل فؤاد المهندس، بعضهم نجح وخرج من الدائرة المدبولية وبعضهم الآخر عجز عن الخروج منها، وقد نجح أبوبكر فى أن يخلق لنفسه سكة خاصة لا يجيد السير فيها أحد سواه، بأن خلق لنفسه نموذجاً يحتذى هو على التحديد ابن الطبقة المتوسطة، الافندى الذى تراه فى دواوين الحكومة والمؤسسات والهيئات، الذى نقله العلم إلى مستوى طبقى معين ومع ذلك لم يخلعه من أرض الشارع المصرى، فهو مهندس أنيق حتى إذا رأته خشيت هيئته وتصورت أنه قد يعطل مصالحك ان تجرأت عليه. وأن هى إلا برهة وجيزة حتى ترى صوته قد ارتفع بتطجين بلدى وتشويح وتلويع مما لاتسمعه عادة من الناس الانقاء.

ورغم نجاح أبوبكر فى تحديد شخصيته الفنية الكوميديا إلا أن الحياة الفنية لاتزال تنتظر منه الكثير والكثير فى قابل الأيام.

الضاحك الباكي



عبد السلام محمد

ضئيل الجسد كحظه من
الدنيا لكنه قاصر على انخال
البهجة على أعتى النفوس
خشونة وجهامة. كأصبع
الموز المغربي شكله يغريك
بالالتهام. لكنك لابد أن تقشره
أولاً وتتمتع بمنظره الجميل

حتى وهو يتعري من القشرة

الخارجية ويبدو كزبدة كل ما في الكون من حلاوة
صبت في أصبع مشهر نحو الفم بكل تفان وحب. لكي
تنزع القشرة الخارجية عن الفنان عبد السلام محمد
عليك أن تبدأه بطرح ما في نفسك من صفاء، أن تكون
مثله بهيجاً أن تضعه في حالة التسامر وعليه الباقي.



حيثلذ ترى أصبع الموز الإنساني مشهراً نحو ذهنك، لا لينكشه فحسب،
أو يثير ثأثرته دون داع، بل ليدوب فيه كما تذوب القشدة بين تلافيف المخ
بين حديدته وعضلاته المتصلبة فتعمد إلى تشحيمها، ليتقلب كل شيء في
الحال ويأخذ طابعاً بهيجاً ذكياً وإن كان مر المذاق أحياناً مرارة العلقم، لا

بأس فبعض السم ترياق لبعض، والبعض منا يجرع سموم الدواء أو دواء السموم بقية الشفاء والبعض الآخر يتجرع سموم المخدرات لكي تدخل على أنفسهم طمأنينة زائفة مؤقتة.. فمن باب أولى - وما أجدره وأجدرنا - أن نتقبل لذع القرفور وإن كانت قرصاته تسم البدن.

أحذر أن تظنه يلقي بالنكات التقليدية المعتمدة على المقارقات اللفظية، إنما هي كراييج تشرح الجسد في موضع الاحساس بالمسئولية لكي يظل الوجع دائماً يتفجع على صاحبه فيظل بالتالي متذكراً هذا للموضع بالذات من نفسه الأثيمة.

فنان كبير الحجم هو، لا يستهدف الفن لذاته أو لممارسة قدراته على الابداع فيه، فما الفن في تكوينه الشخصي إلا مجرد وسيلة يتفد منها إلى داخل الانسان ليكشف له زيفه.

فنان هو، ومن فصيلة نادرة ولكنه يعيش في بيئة غير نادرة ولذا فإنه - تقريباً - لا يعيش ولا يزدهر. لو أن ظروفه طبيعية كبقية خلق الله لكان في صدارة مسرح الكوميديا في منطقتنا كلها ولحق لعصرنا أن يفتخر به، لكنه عصر ملء بالأجحاف دون سبب منطقي مفهوم، ان جاء لواحد رفعه بلا مبرر وأن جاء عليه فطسه بلا مبرر، وإلا فما هي المبررات التي تجعل من عبدالسلام محمد هذا الفنان الصادق اتعس خلق الله طراً حتى لقد انهارت حياته تقريباً لسبب غاية في العجيب وهو انه - صادق أو لا تصدق - ليست لديه شقة يسكنها...! ها ها ها.

حق لنا أن نضحك على طريقته، أن نفتح فمنا مثله ونطلق صيحة يفهم منها المستمع أنها نكتة وهي ربما كانت في الواقع صيحة ألم فيلسوف. أبداً لا يحاول عبدالسلام محمد أن يتفلسف، إنما هو مطبوع على حسب التأمل

واكتشاف المفارقات فى الحياة وفى أحاديث الناس وأفكارهم وأفعالهم وسلوكهم، ما أسرع ما يكتشف المقارنة فى لمحة، ألم تسمع بالتعبير الشعبى الشائع: «يفهمها وهى طائفة!»، هذا هو الذى يفهمها بالفعل وهى طائفة، ولهذا فإن تعليقه على ما يفهم يجرى فى صورة نكتة طائفة، كل شىء بطير يتعد محلقة ويختفى فى الأفق العريض المجهول إلا نكتة عبدالسلام، أنها تطير لتبقى محلقة فى الدهن أياماً بل أسابيع وشهوراً، إذ هى فى العادة نكتة نابعة من داخل موقف ولذا فهى ذات موضوع. تمتعت كثيراً لو أتنى سجلت نكات عبدالسلام فى كراسات أو على شرائط كاسيت مصحوبة بهوامش لسجلت جانباً هاماً جداً من جوانب الشخصية المصرية يعكس فلسفتها الغريزية ورؤيتها للحياة وطريقة تناولها للأمور، مصدر فصاحة الفرفور ادراكه العميق لموقفه الاجتماعى التاريخى، نعم فإن عبدالسلام يحمل شكله بين أضلعه، ويطوى أضلعه على شكله، فلذقة حجمه ولاتقانه يبدو لك كأنه وليد زمن ضنين بالأجساد، ولكن ما تكاد شخصيته تطراً عليك شيئاً فشيئاً حتى تتأكد أن الطبيعة قد اختصرت تجاربها السابقة وأبدعتها فى هذا الشكل الدقيق فكانه جهاز تسجيل كلما دق حجمه كبرت حساسيته وقويت.

حتى لو كان عبدالسلام ابن عز ونفثة منذ طفولته فإن حجمه يتنى فى ذهنك إلى سواء الناس من عامة الشعب الفقراء تجاربه الانسانية كلها تنمو وتتطور بداخله وعلى صفحة وجهه. كان شاباً صغير السن حين التحق ممثلاً بالمرح القومى، وكنت أراه فى نادى الاذاعة فى شارع علوى، وعلى مقهى الحاج رشاد أمام ستيديوهات علوى، يجلس بين رهط من الممثلين الشبان

الذين شاهدت أعمالاً لبعضهم على المسرح أو التليفزيون أو السينما،
ينتظرون دورهم فى التسجيلات.

ولم أكن أعرف أن عبدالسلام محمد ممثلاً مثلهم بل وعضواً بالمسرح
القومى، المسرح الذى لا يضم إلا عتاة الممثلين والشبان الواعدين. إنما عرفت
على الفور شيئاً مهماً هو أن ثمة نوعاً من الممثلين ليس فى حاجة إلى اعتراف
رسمى بورقة أو شهادة، وأول شيء تبادر إلى ذهنى لحظتها هو أن عبدالسلام
محمد هو الفرجة الحقيقية فى الجلسة دائماً، فرجة وأى فرجة، كأنه ينقل خشبة
المسرح أو ساحة السامر بين قدميه إلى حيث يتجه أو يتواجد دون أن يفتعل
ذلك أو يرسمه، فأينما جلست معه فى أية لحظة لا بد أن يعطيك بالإيحاء
موقف المتفرج، أنت فى الحال بمجرد وقوع بصرك على وجهه ورؤيته يتكلم
ترى نفسك فى حالة انتظار ومتابعة لما سوف يصدر عنه. ملامح وجهه الدقيقة
رغم دقتها تنطبع عليها عجوز عمره مائة عام أو يزيد، وجيشان طفل وديع،
وعينان دقيقتان تطلان من تحت ظل جهة عريضة تعودت على استقبال
المفاجآت، وأستان مصغرة قليلاً من فرط التدخين وغائصة فى الفكين من فرط
ما ضغط عليها لحظات أخفاء الانفعالات أو تحويلها إلى نكتة مغتظة. ان
وجهه قريبك وابتسامته المعهزة لها أشقاء فى حياتك الخاصة، ونظرته الممرورة
لو فتشت لوجدتها عالقة بجميع المرايا فى أسرتك. هذا بمجرد الرؤية فما بالك
أن ينطق ما لا تتوقعه، ويتضح أن ما نطقه هو المنطق ما الذى كان يتمرن عليك
أن تتوقعه. أسلوبه هو القافية مطبوخة فى عقل الكترونى حديث، مزودة بروح
العصر وطابعه الإنسانين. فالقافية «عنده ليست القافية التقليدية التى عرفها

المصريون عبر سنوات التاريخ الحديث، لقد درجت العادة أن يكون للقافية طرفان يتبادلان اللعب بالألفاظ التي يقولون بها معاني تختلف عن معانيهم الأصلية، هذا هو الشكل الأساسى للقافية، وكل نمط من أنماط الناس يملأ هذا الشكل بالمضمون الذى يتناسب مع درجة موهبته أو اتساع وعيه أو ثقافته، بعضهم يهبط بالقافية إلى الحضيض فيكون مغزى الألفاظ المتلاعب بها مغزى جنسياً مثلاً أو فتوياً أو طائفاً، وبعضهم يملؤها بمغزى سياسى أو اجتماعى، كل ذلك حسب الحالة إذ أن القافية كأسلوب من أساليب التعبير عن النفس لدى الشخصية المصرية ليست بالضرورة تحتاج إلى تخطيط وتحديد مكان ما إلى ذلك مما قد ينطبق على الألعاب الذهنية الأخرى، إنما هى عادة سحرية تتبع فى الحال بدون مقدمات ثم تحقق رد الفعل فتتم وتصل إلى ذراها حتى تستنفد أغراضها النفسية - وليس صحيحاً أن القافية لا يتقنها سوى الحشاشين كما يشاع، ولكنها موهبة خاصة يتمتع بها شخص دون آخر، حتى الذين يكتبونها باستعدادات غير فطرية مهما نجحوا فى الإضحكاك جولة أو جولتين لا بد أن يتركوا فى النفوس المتلقية كثيراً من الملل والسقم، ذلك أن قافيتهم تكون مركبة تركيباً ذهنياً قد يقلب - مكون اللفظ، أما قافية الموهوب فتظل حيوية على الدوام ساخنة مهما أطال صاحبها، وتكتسب حيويتها وسخونتها من احساسه الموهوب بمشاكل الناس ومعاناتهم وشواغلهم كأنه ينوب عنهم فى صياغة سخريات غامضة فى نفوسهم.

إلى جانب أن عبدالسلام محمد لديه هذه الموهبة فإنه قد برع فى خلق لون من القافية قائم على الطرف الواحد، فالطرف الآخر ليس شخصاً ينادده

أو يناطحه النكتة بالنكتة بل الطرف الآخر هو المجتمع ككل، هو الرأي العام، والرأي العام أو المجتمع ككل طرف حاضر في ناظره على الدوام، فتكون جالساً في أحد الأماكن العامة مع أسرته أو أصدقائه أو زملاء مهنتك تتحدثون في مشاكل عامة خاصة بكم أو بغيركم، حيثئذ - أن كنتم من معارفه - «يلسعكم» تعليقاً لاهباً مكوناً من لفظ واحد هو آخر لفظ نطق به آخر من تحدث يعيد هو ترديده بشكل معين أو بلكنة معينة أو يضيفه إلى كلمة أخرى لتستفجر بذلك مفارقة موضوعية حكيمة قدر ما هي ضاحكة. مستعد هو على طول الخط أن يكون معك «على الخط» في أى لحظة في أى موضوع في أى مكان مع أى ناس، ليس مهما أن يكون يعرفهم من قبل لأن الأهم هو أنهم سيوقنون بينهم وبين أنفسهم بمجرد رؤيته أنهم يعرفونه حق المعرفة كأنه من عائلتهم حتى وأن لم يكونوا قد رأوه من قبل.

إن موهبته العظيمة هي في كونه قادراً على الحلول في الطرف الآخر كأنه طرفان متناقضان في طرف واحد، بمعنى أكثر وضوحاً، أن أعماق عبدالسلام محمد الساخرة تتكون من طرفين كحبلين متعارضين يلتقيان ليتعارضا يلتقيان ليتعارضا ليتكون منهما ذلك الحبل التخين المتين للجدول الذي هو في النهاية شخصية عبدالسلام محمد. أما نسيج الجديلة نفسها فتتكون من خليط من معاناة مختلفة، معاناة لها أبعاد اجتماعية عميقة ضاربة جذورها في تربة الشعب المصرى العريضة وهذا هو السر في أن غمزاته وقفشاته تجد استجابات عريضة من كل فئات الناس ودرجاتهم، ومن المؤكد أن عبدالسلام محمد منذ طفولته انصرف عن نفسه كذات لها همومها الخاصة

وطموحاتها الخاصة التى فى سبيلها قد تفتال الآخرين، لقد نشأ منذ نعومة أظفاره غير مشغول بنفسه إلا فى الآخرين، فمن المؤكد أيضاً أنه منذ طفولته كان شكله يلفت العين لغرابة تكوينه ويجذب القلب نحوه لشفافية بشرته وما فيها من ملامح الطيبة والبراءة، فما أن تقع أسير هذه اللفتة تنبئ عن تجربة إنسانية عميقة رغم طفولة صاحبها فتبدى أعجابك بل وتقديرك.. يقول بعض الذين عرفوه فى صغره أنه كان دائماً مثار اهتمام الناس وحبهم، وملاطفاتهم ومشاغباتهم حباً فى تعليقاته وأنه كان يبارى أى واحد من كبار السن فى أى قافية، وكان يتفوق عليه بذكاء مذهل، فلما كبر عبدالسلام ودرس التمثيل وأصبح ممثلاً محترفاً بمسرح الدولة الكبير كان يكبر ويتقدم فى نجاحه الفنى بمعزل عن نفسه الذاتية، بمعزل عن النجاح الاجتماعى، وكان دائماً يختار معاناة الفن مصحوبة بمعاناة شظف العيش، فبدلاً من الجرى وراء بضع مئات أو بضعة آلاف من الجنيهات فى تمثيلية أو فيلم كان يتكوم بجوار دور فى مسرحية يصرف عليه من جيبه الخاص وهو سعيد لأنه كمن يرى مولوداً كبيراً، وتكون أسعد حالاته يوم يجد الجمهور أمامه مجتمعين، يوم يجد «الطرف الآخر» قد تجسد وتيقظ له.. عندئذ تشتعل كل فوانيسه دفعة واحدة. حتى فى أيامنا هذه وهو لا يزال يعاني شظف العيش الحقيقى بدون شقة وفى مجتمع بلا نصير، لا يزال المارد الكامن بداخله يتجدد وينطلق كلما وضع قدمه على خشبة العمل.

ضلعان أساسيان كان لهما الفضل فى قيام الفلسفة القرفورية التى جسدها عبدالسلام محمد فى حياتنا الفنية المعاصرة، هما يوسف ادريس

وكرم مطاوع، الأول فى بحثه الدءوب عن شخصية الفرفورنى التراث الفكرى الشعبى المصرى، والثانى فى عشوره على هذا النمط بعينه وفى اصراره عليه رغم ما لقيه فى سبيل ذلك من حروب، نعم أن الآوان أن أشهد لكرم مطاوع بالعظمة فى اصراره على شخصية عبدالسلام محمد حى أسندت إليه مهمة اخراج مسرحية «الفرافير» وروجع كرم فى الاختيار لأن عبدالسلام يومها لم يكن مشهوراً ولكن كرم لم يتراجع، عظمة كرم ها هنا أنه حمل مسئولية تحقيق هذه النظرة الفلسفية فى حياة الشعب المصرى كما رآها يوسف ادرىس، ولم يكن ثمة دليل لإثباتها عملياً أقوى من شخصية عبدالسلام التى قال بها المخرج ها هى الشخصية المقصودة ولسنا بحاجة للبحث عمن يمثلها، أن عبدالسلام سوف يعرضها فقط أما غيره فسوف يمثلها وقد شاهد الجمهور شخصية الفرفور على المسرح ذلك السامر الشعبى الهائل لدرجة أن الناس كانت تسأل بعضها بعضاً: دخلت الفرافير كم مرة.

بكل قوة وحس كفاية تخطى عبدالسلام محمد شخصية الفرفور إلى شخصية الفنان صاحب الرأى، الذى لا مفر من أن تسمح له بالخروج عن النص لأن رأيه الخاص لا بد أن يتسلل رغما عنك وعن كل رقابة ويندس فى أدائه إما بكلمة زائدة أو بصيغة أدائية معينة، ذلك أن النكتة عنده ليست مجرد نكتة وليست مجرد قافية إنما هى رأى ملوى العنق ليخضع لصياغة النكتة، وأنت تضحك من أعماقك لذكاء الفنان فى استقطاب هذه المفارقة أو تلك لطبع عليها رأيه الشخصى الذى هو غالباً ما سيكون رأيك أنت أيضاً، وهنا نحيى المرحلة التالية للضحك وهى مرحلة الإبتهاج الذى ينقله

إليك شعورك بأن رأيك الذى فكرت فيه من قبل قد وجدت من مثله لك أمامك أى من صنع له تمثلاً. أزعج أن المسرحية بدون عبدالسلام كانت ستفقد الكثير والكثير، لست أعنى طبعاً بالمسرح الكوميدي ذلك المكان أو تلك الفرقة التى تطلق على نفسها هذا الاسم إنما المسرح الكوميدي أو التمثيل الكوميدي بوجه عام، أقصد حركة ما نسميه بالمسرح الضاحك..

كون عبدالسلام محمد لم يأخذ حظه من الدنيا وكونه يكاد يتحول الآن إلى طاقة معطلة مسألة تدين المجتمع الفنى المصرى أبلغ الادانات. لأن عبدالسلام محمد يستطيع أن يبهج ويضحك عشرات الملايين دون ابتذال أو اسفاف، ورغم انه من الذين نسمح لهم بالخروج عن النص ونحن مطمئنون لأمانته فى التعبير والحفاظ على المعنى إلا أنه هو شخصياً من أشد المتزمطين لا يحب الخروج على النص أبداً حتى وأن خرج عليه النص، نعم فمعظم النصوص التى مثلها عبدالسلام كانت هى التى تخرج عليه ولا يخرج عليها بمعنى أنها لم تكن ترقى دائماً إلى مستوى قدرته على الأداء والاستيعاب. قليلة هى الأدوار التى خضع فيها خضوعاً مطلقاً للنص وجسدها تجسيدا فريداً، مثل دور «فتوح» - الشاذ جنسياً - فى مسرحية «سكة السلامة» ودوره فى مسرحية «كوبرى الناموس» وغيرهما. الآن فقط - ومن شدة الأزمة الاجتماعية التى يعيشها عبدالسلام بدأ يفكر فى الخروج، ليس فقط على النص، بل من هدمه..

زعيمة من حارتنا



نبيلة السيد

ضف على عمرها ما شئت من
سنين ولكن فى عينيها تلك
طللة باقية لها على ذكر النظر،
عينان قادمتان من مكان ما،
أنت تعرفه دون شك، لكن أين
ومتى فهذا ما قد يبلبل ذهنك
بعض الشيء وتضطر إلى
نسيانه معتمداً على ثقتك بأن

هاتين العينين جزءاً من ذكريات مجهولة فى حياتك
الماضية. أثرهما يتجاوز مجرد أشعارك بالآلفة إلى
أشعارك بأن لك معها ذكريات عزيزة طيبة.



ما أغناهما إذ هما تعكسان على نفسك ما لا بد أن يواءمك من ذكريات،
ولا بد أنك ستفتش فى ذهنك كثيراً عن مثيلات لها قابلتهن فى حياتك عسى
أن تكون هى إحداهن، والحقيقة إنها كلهن. ستقول لنفسك أنها بنت أم فلان
التي كانت تسكن فى الحارة للجاورة لحارتكم وكنت تعاكسها وكانت لا
تتورع عن شتمك بصوت عال، أو ربما كانت هى تلك الحلوة التي قابلتها
ذات يوم بعيد تبيع الخضار على عربة يد مع زوجها الطيب الذى يسلس لها

قياده، أو رأيت فيها تلك الأرملة التي نزلت الأسواق تبيع السمك وتخفى زفارته بحلاوة لسانها وبشاشة وجهها وخفة دمها، الأرجح أنك ستميل إلى التأكيد بأنها تلك البنت الممرضة التي شاغبتك بعينيتها ذات مرة في أحد المستشفيات الاقليمية، أو لعلها تلك الدلالة المكافحة أم العيال التي يطعم فيها الرجال ويختشون من توبيخ عينيها ويعملون ألف حساب لجرأتها وعدم كسوفها لحظة للزوم، أو لعلها ولعلها ولعلها...

تلك هي الممثلة الفنانة «نبيلة السيد». نموذج في منتهى الثراء والحيوية. أسوأ ما لحق به إنحساره في أعمال كوميدية تعطيه في بداية حياتها الفنية من أمثال عصاشة عكاشة ومشاكل هذه الأدوار التي لا معنى لها ولا طعم ولا رائحة. فنبيلة السيد من ظرفاء جيلنا حقاً. وهي ممثلة فنانة لو تركت لدور مرسوم بدقة. ذلك أن مواهبها التجسدية شفافه وتستطيع إضحائك بغير إفتعال أو تهريج. إنها قادرة على إظهار المفارقة الحسية واللفظية والسلوكية بكل صدق وصفاء لولا أنها تضطر إلى مسامرة المفتعلين حين يعمدون إلى إضحاك الناس بأي شكل وعلى حساب أى قيمة، وهي طبعاً تفعل ذلك بدافع الهلع الخفى من أن تضيع قيمتها وسط التهريج والاسفاف، حيث ترى الناس قد «سخرست» من الضحك وظهر عليها الإنبساط والإبتهاج بصرف النظر عن مسائل الفن والأخلاقيات وغير ذلك من مسائل رقابية وإذ ترى الأمر هكذا يخيل إليها أن المشاهدين لن يفيقوا من هذه النوبات التكررة من الضحك ليفهموا أو يحسوا باللمسات الفنية التي يمكن أن تخرج منها هي على مهل الأداء والإستبطان النفسى للشخصية، وهكذا تجدد نفسها

مضطرة إلى مجازاة الفريق المتسبب خاصة فى مسرح القطاع الخاص، فتلقى بقبلة أو إثنين صاعقتين تطمئن بهما على وجودها فى الصالة. هى معذورة طبعاً ولكنى أرى أنها لو إلتزمت بنفسها ونسيت تهريج المخرجين من حولها فإن تلقائيتها ستصرف ببصيرة لامعة، والضحك من التهريج الصارخ يكون سطحياً مهما كان صاعقاً إما الضحك من الظرف والتمثيل الفنى فإنه يكون عميقاً جداً حتى ولو كان مجرد ابتسام. إذ أن هذه الإبتسامه ستبقى طويلاً جداً محفورة على الشفاه وفى الأذهان. دليلى على ذلك أن ما تبقى فى ذهنى من كل ممثل موهوب هو ما أثاره فى نفس من إبتسامات لا من ضحكات صاعقة، وخير ما فى نبيلة السيد هو مجموعة الحركات التلقائية الصادقة حين تنفعل فجأة أو يعصف بها الغضب الأهوج.

مثال هى للإنسانة التى صنعت نفسها بنفسها عرفتها أول ما عرفتها فى نادى الإذاعة فى شارع علوى فى أوائل الستينات. كنت تقريباً قد إستوطنت هذا النادى أقرأ وأكتب فيه وألقى بزوارى. وكان الزهق والملل يخرجان بى إلى إستراحة فى مواجهة الباب تماماً يسافر من خلالها الهواء دون إنقطاع، فأرانى أستقبل أفواجاً وأودع أفواجاً من الممثلين والمخرجين والمؤلفين. وكنت أسعد وأترك أوراقى مفرودة على الترابيزة وأستغرق فى الجلسة إذا ما جاورنى فيها المغفور له ميخائيل رومان وفى مواجهتنا نبيلة السيد تلعب الطاولة أو الدومينو أو تدخن السجائر وتتبادل الحوار مع الراحين والغادين، متعة ما بعدها متعة، لكل واحد من أهل الحقل لغة تخاطبه بها، ونبرة تليق بصوته ومقداره، كأنها درست علم البلاغة وعرفت أن لكل مقام مقال لكن على طريقتها «البلدى» فى

الكلام بيض تنام عليه عينها قليلاً ليفقس ألفاظاً تنقر في المشاعر بمنقار لطيف..
لو طال وقت إنتظار «البروفة» واتصل الزمن بموعد «بروفة» أخرى فما أحلاها
من قعدة، ينقلب نظام القعدة في نظري، تتوارى صورة النادى بتركيته التقليدية
الرسمية ليحل مناخ أسرى بلدى.. لكأننا جالسون في فسحة الدار.. لكأننا في
زيارة لخالتي نفيسة التي تسكن في البندر..

تلك هي الصور التي يمكن أن توحى بها شخصية النموذج الفني تخلقه «نبيلة
السيد». إنها إنة المدينة الإقليمية حتى ولو كانت مولودة بأحشاء العاصمة نفسها
— أبة عاصمة — هكذا يعطى إشعاعها الإنسانى. لمستها في تلك السنوات البعيدة
عن كتب. أستطيع أن أجزم أن مشاعرها وتكوينها الشخصى غير قاهرى، حتى
مزاجها النفسى والفنى، يتجاوب مع مشاعرك الإقليمية بسرعة هائلة، إذا تحدثت
معها عن مشاكلك الإجتماعية الخاصة بك في تجربة لك في قريتك أو مدينتك
الإقليمية تفاجأ بأنها ملمة بتفاصيل التجربة وإحباطاتها ومدليلها الإجتماعية كأنها
سبق أن عاشتها بخلافيرها. أنها — بمعنى أوضح — تحس بك وتنفعل لإنفعالك،
مع أنك ربما تحدثت بقاموس من الالفاظ البيئية التي تبدو كمصطلحات غامضة
لا يفهمها إلا أبناء البيئة أنفسهم. وهذه الحساسية في شخصية «نبيلة» ليس
مصدرها شفافية الفنان فحسب بل مصدرها إضافة لذلك أنها عاشت — لاشك
— تجربة حياتية إنسانية فريدة حيث تنقلت في عديد من البيئات الإجتماعية
وعاشت في كل منها بوعى وذكاء.

ليس كل ممثل للأدوار الكوميديية يدخل دائرة الظرفاء. إنما الظرف صفة
أصلية في الشخص كشخص، ولربما كانت إمكانيات دور يمثلها ممثل هي

التي تؤدي إلى الإضحاح لا مواهب الممثل نفسه، وكم أضحك ثقل الدم
أما الظرفاء فإنهم أولئك الذين تبتهج لرؤيتهم سواء كانوا يمثلون أو
يتواجدون بشخصهم العادية، ان لهم لحضورا يجعل التواصل بينك
وبينهم قائماً وسريعاً وبلا حاجة إلى أى وسائط فنية مصطنعة، ومن
هؤلاء «نبيلة السيد» فإنك تود دائماً بأن لو طالت جلستها معك إلى غير
أمد. إذ أن فى تفاصيلها الشخصية وفى محتواها الإنسانى أشياء كثيرة
جوهريّة تجعلك تأخذ منها موقف المتفرج إذ هى لا تنى تكشف عن أبعاد
وأعماق فى إطار اللطف والظرف تدهش أنت كيف عرفتها وعاشتها.
وإذا كنا نرى أن هذه هى الموهبة فإن لها لموهبة أخرى هى نقلك من دور
المتفرج السلبى إلى دور المتفرج الأخ. كأن الفرجة عليها عقد شفوى
بينكما بأن تمثل لك وحدك وأن تشجع أنت زملاءها بإعتبارهم ضيوفها
الخصوصيين!..

أذكر أننى أول ما رأيته ولم تكن تعرفنى أو أعرفها مطلقاً، كنت
مصاحباً لصديق ذهب يقابل أحد المخرجين فى نقابة الممثلين، ولما توقف
بنا «الأسانسير» فى أعلى دور ودخلنا وجدنا قعدة ممتدة ومائدة الحديث
مدودة كمائدة فى حى الخرنفش مجتمعة حول فناجين القهوة. سلمنا
عليهم ودعينا للجلوس فجلس صديقى بجوار المخرج ولكن فى جواره
أماكن أخرى ولكننى بدون أن أدري مسحت وجوه الجالسين بنظرة
واخترت الجلوس بجوار «نبيلة السيد». سر ذلك كما وضع لى أن شكل
نبيلة وتدويره وجهها وصوتها وطريقة كلامها كل ذلك كان مألوفاً لدى

جداً باعتبارى فلاحاً قادماً إلى العاصمة حديثاً. ولم أكن قد شاهدتها فى أى عمل فنى بل لم أكن أعرف حتى إسمها. لكننى منذ تلك الليلة قامت بينى وبينها صلة قوية ، ويعتربنى الإبتهاج كلما شاهدتها فى عمل، وقد أحببت فيها لدرجة منعتنى من الكتابة عن بعض الأعمال المسفة التى اشتركت فى تمثيلها، وكان يصيبنى الغضب، ولكن غضبى سرعان ما كان ينتفى فى اللحظة التالية مباشرة بحركة أو قفشة أو لوى عنق كلمة، ثم أظل أضحك بعمق لأنها كثيراً ما تقول رأبها الشخصى فى «وكستها» بهذا الدور أو ذلك ولكن فى إطار خفى..

ميزة «نبيلة» فى فنها أنها إبتعدت عن الأدوار النمطية التى عرفها مسرحنا ونقلتها عنه السينما وقدر لها الإستمرار. بذكاء نبيلة عرفت أن تلك الأدوار استمرت بدافع الإلحاح فقط وليس لحب الجمهور لمثل هذه الأنماط. من بين تلك الأنماط كان نمط «الست البلدى» التى تتفنن فى الرده ومضغ اللسان وتظهر فى العادة زوجة للمعلم المغلوب على أمره أو خادمه فى بيت ناس طيبين. هذا النمط وصل إلى ذروة تطوره الفنى عند «وداد حمدي» و «زينات صدقي» و «جماليات زايد». وثمة نماذج أخرى كثيرة من «الستات البلدى» برعت فى أدائها ممثلات كثيرات على رأسهن المرحومة «آمال زايد» وبهذه المناسبة فإن نموذج «الست البلد» يختلف عن نموذج «بنت البلد» بمدلوله الإجتماعى والفنى.. فبنت البلد هى الفتاة صاحبة الملاءة اللف والدماغ اللف واللسان اللف والعيون

اللف وكل شئ فيها لف، أى تستطيع أن تلفه باحكام حول أى متشعب كما تلف ملاءتها حول نفسها..

تجنبت «نييلة» مثل هذا النمط ووجدت نفسها فى إطار أوسع من ذلك بكثير، وركزت على الشخصية النسائية «البلدى» بجميع أطرها وألوانها، مستغلة فى ذلك ما فى شكلها هى من اللفة وما فى وجهها من بيان لم تعتمد على ظرفها وحده أو خفة دماغها وحدها كما فعلت كثيرات قبلها، إنما اعتمدت على المعاناة فى نقل إحساس الشخصية التى تمثلها بكل صدق. إنها بالفعل قادرة على نقل معاناة الشخصية إليك بكفاءة مذهشة حتى لا يصبح فى نفسك أى مجال لأى شك فى أنك ترى الشخصية الفلانية بحذافيرها، حيث تختفى شخصية نييلة إختفاء تاماً.

نظلم نفسها كثيراً جداً حين تعامل نفسها باعتبارها ممثلة كوميدية فتضع نصب عينها مهمة إضحاك الجمهور. ورأى أن أنظر فى الكامن فى شخصيتها يمسح لها فى نفس المشاهد قبولاً حسناً بحيث يصير مستعداً للإنفعال معها على أى وجه سواء كان الموقف كوميدياً أو تراجيدياً، ولا بد أن موهبة الظرف عندها سوف ترقى بها — من خلال التمثيل الجاد — إلى مستويات شاهقة.

الفهرس

رقم الصفحة	الموضوع
٣	مقدمة
	قيام الشجر
٧	المؤسس
	يوسف وهبي
١٩	الحماة الحميمة
	ماري منيب
٣٣	الفلغل
	عبدالسلام النابلسي
٤٤	اللؤلؤة
	فؤاد المهندس
٥٤	المرح
	منير مراد
٦٤	حرفوش من قاع المدينة
	عادل إمام

- ٧٤ الحلبوخة
محمد صبحي
- ٨٢ الرجل ذو الشوارب الموسيقية
عمار الشريمي
- ٩٠ الهازل
سمير غانم
- ٩٧ العلاج الفسيح
سعيد صالح
- ١٠٥ الفنان الذي أحيا هيتاً
عبدالرحمن أبو زهرة
- ١١٣ الشقى المتحضر يتفوق على نفسه
صلاح السعدني
- ١٢١ الولد الذي إيزال
أبو بكر عزت
- ١٢٩ الضاحك الباكي
عبدالسلام محمد
- ١٣٨ زعيمة هن دارتنا
نبيلة السيد

رقم الإيداع ٢٠٠١/٨٩٠٧
التوقيع الدولي ٧ - ٣٢٦ - ٢٣٦ - ١٧٧
I.S.B.N.

شركة الإعلانات الشراعية - م داز : **الإلكترونية** للمحاسبة

ريسيقرسترونج

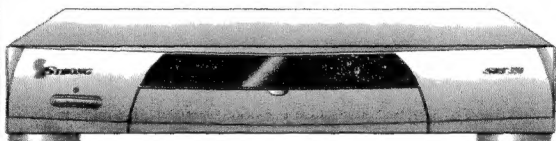
لأول مرة
في مصر

STRONG (الشبح)

٢٠٠٠ قناة

يكتب باللغة العربية

أول ريسيقر ديجيتال يعمل بالقيدهورن
الوحيد بضمان الوكيل نقداً وبالتقسيط



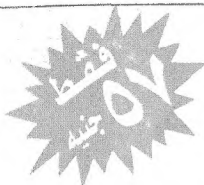
خصم خاص
بمناسبة الأعياد

لأول مرة .. إمكانية نسخ
ريسيقر من ريسيقر

نادى الالكترونيات

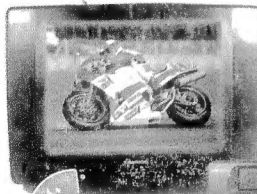
الإدارة: القاهرة ٤ أش المماليك روكسى مصر الجديدة ت: ٢٥٨٤٣٦٥
فرع الزقازيق: شارع شيخ الكفر بجوار الكوبرى الجديدة ت: ٣٥٦٠١٢

مع تحيات **جمعية المسلمين**



تليفزيون ٢٠

تأجير 2000



+

فيديو هدية

بهيد ماسية



ضمان ٥ سنوات

التحرير، ٧ ميدان التحرير ت: ٤٦٦-٥٧٥٧٤١٢-٢/٧٧

الخدمة الضورية للكمبيوتر ٥٧٩٩٢١٣

رئيس، عمارة رئيس ت: ٥٧٥٣٧٨٦-٢/٥٧٥

الخدمة الضورية للتليفزيون ت: ٥٧٤١٥٨٩-٢/٥٧٤

البالون، ٤ ش أبو العاطى - العجوزة ت: ٢/٣٤٤٥٢٥٩

جسر السويس، عمارة ٧ إسكان الضباط شارع محمود أبو العيون ت: ٢/٦٣٦٥٨٩٩

الهرم، عمارات الضباط أرض المزرعة شارع شكرى ت: ٢/٥٨٤٧٠٦٢

الاسكندرية ٧٠٥ طريق الحرية لوران ت: ٣/٥٧٣٤٩٠٠

بنها ١١ شارع الاشراف ت: ٢/٢٢٣٨٣٦

سوق القاهرة الدولى - أرض المعارض بمدينة نصر

السوق التجارى ت: ٢/٤٠١٤٢٦٢

دمهور، سور استاد دمنهور ت: ٤٥-٣٤٤٤٥٠-٤٥-٢٤٤٤٥٤

بجميع مراكز بيع

شركة الصناعات الإلكترونية

128
2
81

Bibliotheca Alexandrina



0633721